Noi filme romînești:

UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ, ANOTIMPURILE DRAGOSTEI

în paginile 9, 10

În paginile 14, 15:
UN ROMANTIC AL SECOLULUI XX
GÉRARD PHILIPE

cinema
nr. 6
revistă lunară de cultură cinematografică

27 FOTOGRAFII

de la cel de-al III-lea Festival internațional al filmului de la MOSCOVA

ci ne ma

FILME NOI



VĂ PREZENTĂM (ÎN FOTOGRAFIILE 1 ȘI 2) ECRANIZAREA SOVIETICĂ, FORMATĂ DIN TREI SCHIȚE CINEMATOGRAFICE, OAMENI DE AFACERI (REGIA L. GAIDAI). DISTRIBUȚIA ACESTUI FILM CUPRINDE ȘI PE APRECIATUL ACTOR IURI NIKULIN VĂZUT ÎN CÎND COPACII ERAU MARI ȘI, DE CURÎND, ÎN AVÎNTUL TINEREȚII.



DUPĂ CLUBUL CAVALERILOR, CINEAȘTII POLONEZI SÎNT PREZENȚI PE ECRANELE NOASTRE CU O NOUĂ COMEDIE: GANGSTERI ȘI FILANTROPI. (REGIA JERZY HOFFMAN ȘI EDUARD SKORZEWSKI). ÎN FOTOGRAFIILE 3, 4 ȘI 5 VĂ REDĂM CÎTEVA CADRE DIN ACEASTĂ PRODUCȚIE CINEMATOGRAFICĂ.







cinema

OPINII

Subiectul filmului, o sursă de polemică

În lumea cinematografului, pe plan internațional, s-a discutat pînă nu de mult o problemă care amenința la un moment dat să epuizeze în întregime vocația criticilor de film și mai ales a scenariștilor: „Este oare scenariul un nou gen literar?" Dilema a stîrnit reacții violente, confruntări spectaculoase, dar pînă la urmă se pare că spiritele s-au calmat, sau poate au obosit, evident, fiecare pe vechile poziții. Cei care susținuseră că scenariul marchează apariția unui nou gen literar au rămas la părerea lor, iar cei care nu împărtășiseră această idee nu s-au abătut cu o iotă de la opiniile inițiale. Privită acum cu atenție, e limpede că discuția era de la început sortită unei asemenea încheieri. Controversele s-au purtat pe un teren cam abstract, iar chestiunea în discuție nu era de loc sortită să răspundă unei necesități reale a dezvoltării cinematografiei și, curios, nici măcar a dezvoltării dramaturgiei de film.

Discuția a avut totuși semnificația ei. Constrînși la o existență modestă în domeniul cinematografiei (de obicei munca la un scenariu nu stîrnește curiozități prea mari și aproape întotdeauna în cadrul aprecierilor critice despre un film paternitatea viziunii artistice este atribuită, printr-un ciudat efort de a nu gîndi, doar regizorului) scenariștii au încercat o cîștigare de poziții în spațiul literaturii. De aici o anumită desolidarizare de film, o încercare de a separa scenariul de ființa sa ultimă realizată pe peliculă. Observată bine, deci, problema în jurul căreia s-a vărsat atîta cerneală purta în sine o altă întrebare, ascunsă, nemărturisită, o neliniște omenească în felul ei: scenariul are dreptul să stea alături de proză, de poezie, de piesa de teatru fără să fie privit cu îngăduință, poate spera, cu șanse cît de cît reale, alături de genurile consacrate, într-o eventuală confruntare cu timpul? Dacă chestiunea s-ar fi pus în acest mod direct, răspunsurile s-ar fi născut poate firesc, spunîndu-se că dacă un scenariu e valoros are drept de acces în zona artei, la fel ca un roman valoros sau ca o poezie autentică, iar dacă nu, riscurile sînt unanim recunoscute. După mine, scenariul trebuie să fie mai întîi scenariu de film și dacă în același timp reușește să fie și altceva, adică să reprezinte un nou gen literar e foarte bine, ceea ce însă se va putea dovedi sau nu, cu timpul.

★

Abia potolită această discuție, și, după scurta pauză, condeiele devenite spade au

DIALOG CINEMATOGRAFIC ȘI DIALOG TEATRAL

Mi se pare binevenită problema pe care o amorsează — ca să rămînem la terminologia îndrăgită de scenariile regizorale — articolul lui Mihai Botez, apărut în numărul 4 al acestei reviste. În dezbaterea mereu actuală despre scenarii, dialogul e un capitol important și cu semne de întrebare deschise. Mai tot ce cuprinde articolul — generalități și exemple — poate fi subscris. Dar nu toate exemplele date par la fel de convingătoare, pentru că e greu de desprins dialogul de întregul filmului, pentru ca să-l judeci după criterii care fac abstracție de individualitatea povestirii cinematografice. E dat ca exemplu de „inutilitate artistică" un fragment de dialog destul de plat. „Aici, după o clipă de presupus dramatism, personajele ajung — aș putea zice — la banalul schimb de replici: — Ce faci dragă? — Bine mersi!" comentează sarcastic criticul.

E foarte posibil ca severitatea aprecierii să fie justificată. Dar modul acesta de a aprecia sau respinge dialogul e discutabil. Să nu facem comparații nepotrivite. Există însă exemple ilustre în care cîteva fraze foarte banale în aparență capătă încărcătura emotivă, întregesc un moment memorabil. În *Iluzia cea mare* a lui Jean Renoir, prizonierii despărțiți de ani întregi de cămin și de neveste pregătesc un spectacol și desfac un cufăr cu rochii. Tăcerea care se lasă e întreruptă doar de cîteva cuvinte de o foarte necesară banalitate: „Ia te uită! e nostim!... e nostim!..." E modul firesc de a vorbi pentru oameni copleșiți de o emoție pe care nu vor și nu pot s-o exprime.

Aș mai reproșa utilei puneri în discuție că n-a stăruit îndeajuns asupra condițiilor și exigențelor proprii dialogului de film, asupra deosebirilor între film și teatru. Se reamintește, pe bună dreptate, „cît de justificată este pretenția ca, în film, să se vorbească ca după cel mai ridicat tarif telefonic". Apelul la sobrietate și concizie cere însă precizări. Problema nu e cantitativă. Vorbăria supără mai mult în film, dar este greu de fixat bareme și sporirea dialogului este uneori indispensabilă. E o problemă de stil individual. Doar conținutul fiecărui film pretinde altceva. E ușor de invocat exemplul filmelor-procese. *Procesul maimuțelor* al lui Kramer, *Adevărul* lui Clouzot, cam melodramatic dar foarte cinematografic construit, au dialog abundent. De asemenea, ca și romanele despre intelectuali, filmele care pun în mișcare astfel de personaje sînt obligate să depășească media cerută dialogului. Cînd ceea ce se spune e interesant și integrat în film, dialogul fizicienilor din *Nouă zile*

scînteiat din nou. Locul luptei a fost ales şi de data aceasta în jurul problemei scenariului.

„Sub raportul construcţiei — scrie criticul francez Marcel Martin — dramaturgia cinematografică se găseşte deocamdată la nivelul creaţiei lui Alexandre Dumas", iar scenariul de film „este încă supus unei puternice influenţe din partea teatrului". „Abia în ultimul timp, dramaturgia cinematografică a început să tatoneze rezolvări originale, căi proprii de dezvoltare" — observă acelaşi critic. După părerea sa, această tendinţă nouă în dramaturgia cinematografică contemporană ar fi reprezentată de creaţia regizorului italian Michelangelo Antonioni, ale cărui filme au la bază scenarii care cuprind „doar un episod, un fragment de viaţă, iar restul — trecutul şi viitorul — rămîn pe de-a-ntregul în afara cadrului". Renunţarea la începutul şi sfîrşitul tradiţional al scenariilor, lichidarea „oricărei artificialităţi în construcţie", eliminarea totodată a caracterului „vizibil organizat al materialului de viaţă" adus în scenariu, ar constitui caracteristicile esenţiale ale acestei noi tendinţe a dramaturgiei cinematografice.

În linii mari, aceleaşi idei îi sînt proprii scriitorului şi regizorului francez Armand Gatti care observă că noile curente din dramaturgia cinematografică contemporană se caracterizează prin lipsa de „story" (poveste). Armand Gatti recomandă scenaristului de astăzi să renunţe la subiectul tradiţional care presupune „o dezvoltare logică, un punct culminant şi un deznodămînt". Împotriva acestei estetici cam sumare şi care se bazează pe o experienţă artistică de asemenea destul de restrînsă, se ridică pe drept cuvînt glasuri autorizate. Cunoscutul scenarist sovietic Evgheni Gabrilovici subliniază că „aici (adică în concepţia care presupune pulverizarea subiectului — *n.n.*) se află izvoarele cinematografului abstract, profund vrăjmaş principiilor populare, democratice ale cinematografiei".

După mine, reproşurile aduse cinematografului „tradiţional" sînt exagerate. Este greu de presupus că gustul publicului, modul lui de percepere a fenomenului cinematografic să cadă victima unei asemenea transformări încît să renunţe la bucuria de a vedea filmele lui Eisenstein şi Dovjenko, ale lui René Clair şi Chaplin, pentru simplul motiv că acestea nu au renunţat la „story", şi încă la un story cam vizibil organizat, care, în orice caz, cad în păcatul de a avea o „dezvoltare logică", „moment culminant" şi „deznodămînt". Bineînţeles că nu încerc să diminuez importanţa unor tendinţe noi care au apărut în dramaturgia cinematografică contemporană şi cu atît mai puţin să ignor valoarea creaţiei unor regizori remarcabili ca Alain Resnais sau Antonioni, de a căror experienţă artistică sînt legate în special teoriile noi cu privire la subiectul scenariului de film. Este vizibilă însă o trăsătură caracteristică comună creaţiei celor doi regizori; filmele lor au un puternic caracter descriptiv şi neutru, marcat mai ales prin prezenţa unor „detalii şi episoade care par prea puţin legate de dezvoltarea acţiunii, care nu au un raport direct cu ea" (Marcel Martin). Acest ton descriptiv, neutru, este găsit, de exemplu, în cazul filmelor lui Michelangelo Antonioni, cu o remarcabilă intuiţie artistică, dar prezenţa lui nu se explică prin încercarea scenaristului şi regizorului de a polemiza cu adepţii povestirii cinematografice tradiţionale, sau din dorinţa de a inova cu orice preţ, ci prin natura lumii descrise, a naturii sociale şi morale specifice personajelor care există în această lume. Eroii lui Antonioni sînt obosiţi şi inactivi (tînărul agent de bursă în *Eclipsa* exersează în gol un fel de activitate), au o existenţă reală care e departe de a cunoaşte o „dezvoltare logică", cu atît mai puţin de a fi împinsă spre un „punct culminant". Lipsită de pasiuni reale şi puternice, de spirit polemic, lipsită în general de un punct de vedere activ şi serios asupra vieţii, lumea respectivă nu este capabilă în mod obiectiv de a fi reprezentată altfel artistic (ceea ce i se poate reproşa regizorului este lipsa unui punct de vedere mai decis, mai critic faţă de eroii săi).

SUBIECTUL FILMULUI, O SURSĂ DE POLEMICĂ

În realitate, ceea ce se atribuie unor tendinţe noi în dramaturgia cinematografică contemporană aparţine, după mine, fenomenului social uman descris, căruia autorii i-au găsit doar echivalentul specific de expresie artistică. Recomandarea de a folosi în practică elementele specifice, de ordinul dramaturgiei specifice acestei experienţe, echivalează cu o împingere către un nou epigonism.

Ceea ce se poate însă reproşa discuţiilor cu privire la direcţia dezvoltării dramaturgiei cinematografice, ca şi discuţiei cu privire la definirea scenariului de film ca un nou gen literar, este terenul cam îngust de investigare. Orice cucerire autentică în ordinea expresiei şi formei este în mod obligatoriu precedată de o descoperire de ordinul substanţei, de capacitatea artistului de a surprinde cu exactitate ceea ce este caracteristic nou şi esenţial epocii sale. Timpului nostru îi este specific în esenţă prăbuşirea ordinei burgheze în toate aspectele sale generale şi intime şi concomitent, afirmarea tot mai viguroasă a unui nou mod de existenţă şi gîndire, cel comunist, care dă un răspuns decisiv şi complet la toate întrebările omului contemporan. De acest adevăr artiştii se pot apropia mai mult sau mai puţin, distanţa fiind determinată de condiţiile concrete în care trăiesc, de influenţele ideologice care se răsfrîng asupra lor, de poziţia de pe care urmăresc şi judecă procesele vieţii contemporane. Dramaturgia cinematografică, ca şi regia de film, trebuie să găsească acele mijloace de expresie care să comunice într-un

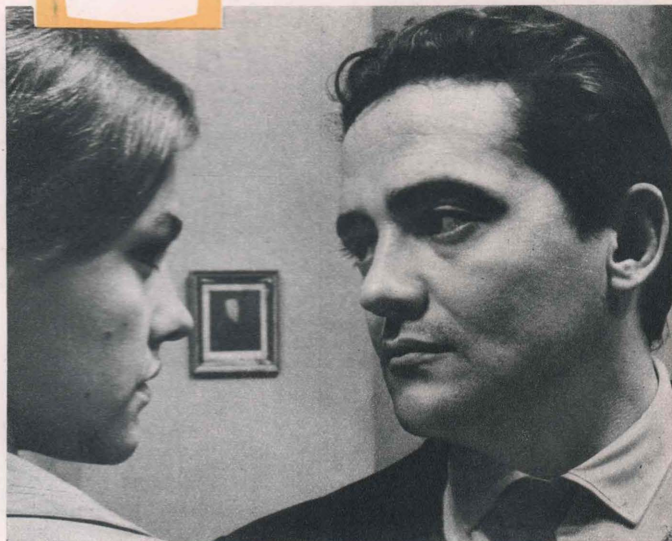
SUBIECTUL FILMULUI, O SURSĂ DE POLEMICĂ

mod cît mai viguros şi mai profund procesul de înnoire al vieţii şi conştiinţei oamenilor. Din această cauză, cred că cinematografia şi, implicit, dramaturgia scrisă pentru ea trebuie să aibă în mod necesar un puternic caracter afirmativ în raport cu noile valori umane şi, concomitent, un viguros ton polemic faţă de tot ceea ce este perimat şi învechit. Nu văd cum modalitatea dramaturgică folosită de Antonioni, interesantă, dar fundamental descriptivă, sau aceea a lui Alain Resnais, cam abstractă şi ermetică, ar putea avea suficiente resurse să comunice acest spirit al epocii. Personal prefer şi consider infinit superioară modalitatea dramaturgică folosită de M. Romm şi Habroviţki în *9 zile dintr-un an* sau de Luchino Visconti în *Rocco şi fraţii săi* cu posibilităţile lor infinite de a extinde observaţia artistică asupra unor aspecte larg sociale, cu o capacitate de analiză superioară a stărilor sufleteşti individuale, care nu devin nişte notaţii psihologice suspendate, ci se integrează într-un tablou cuprinzător şi autentic atît de asemănător cu viaţa. Evident, acestor modalităţi de dramaturgie cinematografică li se pot găsi o grămadă de „cusururi". Pot dezamăgi că au „o dezvoltare logică" şi chiar un „moment culminant", ba cîteodată şi un deznodămînt, dar scenariile realizate pe baza lor vor uimi întotdeauna prin capacitatea de a trezi interesul pentru problemele vitale ale epocii noastre, prin capacitatea lor de a pasiona şi a mobiliza conştiinţa spectatorilor.

Dumitru CARABĂŢ

ci
ne
ma

MERIDIANE



CADRU DIN FILMUL SINGURATICII REALIZAT DE REGIZORUL ARGENTINIAN MANUEL ANTIN, PREZENTAT LA ULTIMUL FESTIVAL DE LA CANNES.

DIALOG CINEMATOGRAFIC ŞI DIALOG TEATRAL

dintr-un an, al medicilor din *Colegii*, pare nu numai admisibil, ci necesar. Nu cantitatea prea mare dă impresia de inegalitate în cazul filmului lui Francisc Munteanu, *Cerul n-are gratii*. I se poate imputa scenaristului-regizor că, pe lîngă cîteva replici cu miez despre pictura lui Mihai Strihan la mînăstire, a presărat fraze cam didactice, care simplifică serioase chestiuni estetice.

Apelul la sobrietate e oricînd binevenit şi niciodată nu vom reproşa unui film că are prea puţin dialog.

E una dintre dezbaterile care par încheiate, perfect clarificate, dar sînt reactualizate periodic de practica cinematografică. Acum treizeci de ani, o dată cu apariţia filmului sonor, Marcel Pagnol, foarte spiritual autor bulevardier francez, a avut revelaţia bizară a unei cotituri care subordona filmul teatrului. Meridional foarte iubitor de vorbe — a dovedit-o în mai multe filme, printre care şi *Nevasta brutarului* — Pagnol şi-a exprimat crezul artistic în aforisme numerotate, din care spicuim: „1) Filmul mut era arta de a imprima, de a fixa şi de a difuza pantomima... 3) Filmul vorbitor este arta de a imprima, de a fixa şi de a difuza teatrul"... M. Pagnol a primit însă replica iritat ironică a lui René Clair, adversar hotărît al teatrului filmat.

Rămîne, însă, deosebirea de pondere. Nici în teatru dialogul nu e unicul mijloc prin care cunoaştem personajele. Şi acolo intervin ti-

DIALOG CINEMATOGRAFIC ŞI DIALOG TEATRAL

puri diferite. La Cehov sau Maeterlinck, tăcerea capătă funcţie dramatică. Iar teatrul modern se apropie de cinematograf printr-o construcţie mai mobilă, caută echivalenţe ale flash-back-ului, ale naraţiunii retrospective. Dar în stadiul actual de dezvoltare a celor două arte graniţele rămîn. Teatrul nu posedă nici mobilitatea montajului, nici puterea de a accentua a primului plan. Rolul dialogului dramatic e covîrşitor.

Nu cred că cinematograful se poate lipsi cu desăvîrşire de cuvînt. O capodoperă cum e filmul japonez *Insula*, *Balonul roşu* şi — în mai mică măsură, pentru că aici absenţa cuvîntului e mai forţată — *Călătorie în balon* sînt reuşite izolate. Dar mijloacele proprii vorbesc adesea cu claritate ideologică şi cu putere specifică de emoţie şi sugestie încît fac inutil dialogul. Tot în *Iluzia cea mare*, în casa de ţărani unde s-au refugiat prizonierii evadaţi, obiectivul se întoarce de mai multe ori la masa uriaşă, cu scaunele răsturnate pe deasupra, la care acum mănîncă doar femeia şi fetiţa. Imaginea vorbeşte singură. Sînt numeroase exemplele în care limbajul plastic-sonor face inutil textul. Să amintim de izgonirea pretorului din *Setea*. S-ar putea cita momente de acest fel din *Lupeni 29*, *Străzile au amintiri*, *Partea ta de vină*.

Pentru mai multe dintre scenariile ultimelor noastre filme problema rămîne totuşi deschisă. Dialogul e tratat nu ca o componentă într-un limbaj complex, ci e cultivat

DIALOG CINEMATOGRAFIC ŞI DIALOG TEATRAL

pentru discutabile frumuseţi de detaliu. Avem poate încă de-a face cu o nemărturisită minimalizare a scenariului. I se face scenariului cinstea „literaturizării" artificiale, care ar supăra şi într-o nuvelă sau într-o piesă. În cel mai bun caz, dialogul e tratat nuvelistic sau teatral şi nu cu economie, cu atenţie la aspectele care-l vor completa în film. De aici şi abuzul cantitativ, lipsa tăcerilor expresive prin contrast, de aici şi obstacolul pe care — cum s-a mai spus — dialogul îl constituie uneori în ritmul general al filmului. Citind scenariul lui Paul Everac la *Omul de lîngă tine* e izbitor că multe replici sînt scrise ca pentru scenă, chiar cu pedalarea pe efectul actoricesc.

Se petrece un fenomen paradoxal. Scenarişti care şi-au început scrisul ca scenarişti şi nu ca nuvelişti sau dramaturgi se simt atraşi de ispita replicii lustruite, sentenţioase ori retorice, avînd probabil aceeaşi iluzie de a înălţa scenariul prin literaturizare. De aceea nu sînt de acord cu aprecierea dată de M. Botez tuturor replicilor din *A fost prietenul meu*. În acest film dialogul e inegal ca şi întregul scenariu. Primele două citate sînt într-adevăr reuşite prin concizie şi subtext. Ultimul mi se pare că e datorat — ca şi alte replici — unei înclinări spre formulările antitetice, spre ciocnirea de replici. Dar în momentele de tensiune, oamenii nu fac fraze.

Silvian IOSIFESCU



O DRAGOSTE FRUMOASĂ ESTE TITLUL FILMULUI TÎNĂRULUI REGIZOR SPANIOL FRANCISCO REGUEIRO. REGIZORUL A PĂRĂSIT GAZETĂRIA ŞI DESENUL CARICATURAL DIN REVISTELE UMORISTICE ŞI S-A DEDICAT CELEI DE-A ŞAPTEA ARTE. FILMUL A RULAT ÎN COMPETIŢIA CINEMATOGRAFICĂ DE LA CANNES.





OPERA LUI CEAIKOVSKI „IOLANTA" A FOST TRANSPUSĂ PE ECRAN DE REGIZORUL SOVIETIC VLADIMIR JORIKKER. VĂ PREZENTĂM O FOTOGRAFIE DIN ACEST FILM.

UN FILM ÎN CULORI PENTRU MICII SPECTATORI A REALIZAT DE CURÎND REGIZORUL SOVIETIC ALEKSANDR ROU. (FILMUL SE NUMEŞTE ÎMPĂRĂŢIA OGLINZILOR STRÎMBE).

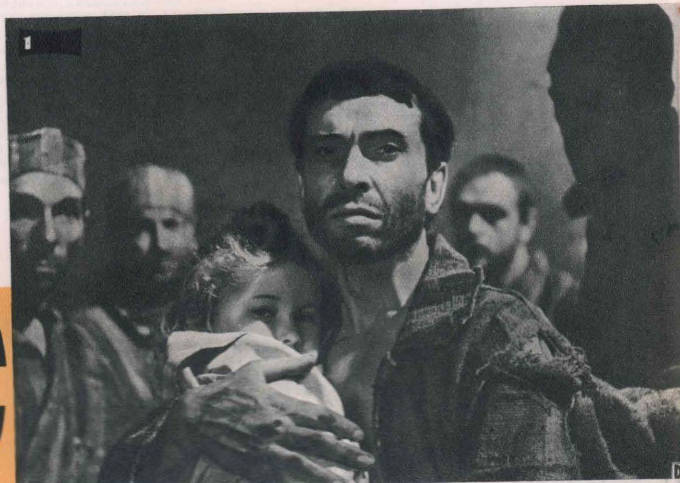


cinema

CRONICĂ

O producţie a studioului „Al. Dovjenko". Scenariul: Evgheni Onoprienko. Regia: Vladimir Denisenko. Imaginea: V. Ilienko. Muzica: A. Belaş. *În rolurile principale:* L. Tarabarinov, N. Grinko, A. Demianenko, D. Netrebin, M Pogorjelski, N. Naum, V. Salevici, N. Upenik, G. Viţin, V. Ganjaulis, K. Stepankov, A. Grinevici, I. Lavrov, E. Kopelian, V. Gonciarov, V. Belîi

NUMAI STATUILE TAC







Numai statuile tac, film realizat în studiourile „Al. Dovjenko" din Kiev, se impune de la primele cadre. În primul rînd, prin mesajul său care continuă umanismul generos al filmului *Pace noului venit*.

Filmul regizorului V. Denisenko cultivă un limbaj cinematografic sugestiv, metaforic (deşi uneori metafora este prea căutată), o fotografie plastică, capabilă să compună atmosfera.

Denisenko a întreprins în film o analiză în sufletele unor oameni ce se trezesc într-o situaţie deosebită. Undeva în Orient (poate în Egipt) lucrează pe un mare şantier (poate barajul de la Assuan) două echipe de specialişti. O echipă este alcătuită din ingineri ai unei firme occidentale, cealaltă din constructori sovietici. Pentru a grăbi ritmul lucrărilor şi a economisi efortul uman, specialiştii sovietici pregătesc o uriaşă explozie în sectorul lor. În perimetrul exploziei se află însă un imens depozit de proiectile ale Wehrmachtului, îngropat la o mare adîncime, rămas acolo din timpul războiului. Inginerul german Weber, fost combatant pe frontul african, singurul care cunoaşte acest secret, îşi împărtăşeşte confraţilor temerile. În capetele fierbinţi ale cîtorva din inginerii firmei occidentale înfloresc acum mari speranţe: dubla explozie va provoca un asemenea dezastru încît va compromite munca specialiştilor sovietici care n-au cunoştinţă de primejdia ce planează asupra lor.

Pînă în momentul exploziei mai e o noapte. O singură noapte. Ce se va întîmpla în cele din urmă? Cu această încordare începe filmul. Apoi, timp de o oră şi jumătate, în *Numai statuile tac* sînt urmăriţi cu atenţie toţi cei de a căror hotărîre depinde viaţa a nenumăraţi oameni. Autorii filmului se preocupă mai puţin de conflictul declanşat cu acest prilej în colectivul tehnicienilor occidentali — conflict care apare conturat doar atît cît să facă evidentă desfăşurarea ulterioară

a evenimentelor. Pe cineaşti îi interesează în primul rînd implicaţiile de natură etică provocate de faptul amintit în conştiinţa celor ce cunosc teribilul secret.

Filmul ar fi putut să poarte foarte bine şi titlul „Noaptea în care îţi aminteşti că eşti om", căci analiza de care vorbeam este făcută prin intermediul unor amintiri. În noaptea aceasta, trei oameni îşi retrăiesc trecutul prin retrospecţii pe care numai ecranul e capabil să le mijlocească. Realizatorii au insistat în primul rînd pe calităţile morale ale omului socialist, pe înaltul lui umanism. Amintim secvenţa în care un sovietic evadat împreună cu francezi, americani etc. dintr-un lagăr de exterminare nazist salvează de la moarte o fetiţă germană cu preţul propriei sale vieţi, eliberîndu-i totodată, prin jertfa sa, pe tovarăşii de suferinţă. Un alt moment, la fel de reuşit, care merge de astă dată pe linia unei duioşii vesele, este acela care se petrece în magazinul de confecţii din oraşul de front. Soldatul sovietic reprezintă pentru fata norvegiană o apariţie dintr-o altă lume, o lume bună, prietenoasă. Absurditatea războiului e sugerată de cineaşti prin picătura de lumină şi gingăşie pe care o oferă cele cîteva gesturi şi vorbe schimbate de tinerii care se despart înainte de a se cunoaşte.

Retrospecţiile filmului devin însă la un moment dat monotone. La apariţia în prim plan a unui personaj aştepţi automat ca ecranul să te ducă cu ani înapoi în viaţa acestuia. Aglomerările de întîmplări excepţionale, de coincidenţe, o anumită evidenţă a căutărilor cineaştilor, limbajul încărcat de sugestie, toate acestea duc la excese care dăunează filmului. Chiar şi simbolul statuilor, simbol care constituie un fel de refren al filmului (începînd cu statuile sfinţilor care se îneacă în hruba bisericii bombardate, manechinele de gips sau mucava din magazinul de confecţii şi sfîrşind cu imaginea enigmatică a Sfinxului) apare uneori în sine, mai puţin ca element firesc de viaţă.

Totuşi realizatorii dovedesc un talent promiţător, iar filmul, dincolo de scăderile amintite, rămîne interesant pentru căldura şi umanismul său.

Atanasie TOMA

1 UNUL DIN CELE MAI EMOŢIONANTE EPISOADE ALE FILMULUI. CÎŢIVA PRIZONIERI FUGIŢI DINTR-UN LAGĂR NAZIST AU DE ALES ÎNTRE A-ŞI SALVA PROPRIA VIAŢĂ SAU A O AJUTA PE FETIŢA GERMANĂ ÎNTÎLNITĂ ÎNTÎMPLĂTOR.

2 3 ACESTE CADRE, CU O PLASTICĂ APROPIATĂ DE DOCUMENTAR, SE INTEGREAZĂ STILULUI PUBLICISTIC AL FILMULUI.

4 NUMAI STATUILE TAC! DE ACEEA, OAMENII TREBUIE SĂ VORBEASCĂ.

5 O SCENĂ DRAMATICĂ DIN FINALUL FILMULUI.

4

5

MOBY DICK

O producţie a studiourilor britanice, 1954. Regia: John Huston. Scenariul: Ray Bradbury şi John Huston după romanul lui Herman Melville. Imaginea: Oswald Morris. Distribuţia: Gregory Peck (Achab), Orson Welles (Pastorul), Richard Basehart (Ishmael), Leo Genn (Starbuck), Friedrich Ledebur (Queequeg), James Robertson Justice (Căpitanul Boomer).

Limbajul arhaic, construcţia şi ritmul de parabolă biblică, nenumăratele trimiteri la simboluri şi personaje din Vechiul Testament ne-ar putea îndemna — la o privire mai superficială — să înglobăm romanul „Moby Dick" al lui Herman Melville şi filmul realizat de John Huston unei anumite literaturi de inspiraţie protestantă din ţările anglo-saxone. Capodopera impunătoare dăruită la mijlocul veacului trecut de Melville literaturii americane a putut fi pe drept cuvînt asemuită Bibliei, căci aidoma ei „Moby Dick" e o culegere de fragmente narative şi digresiuni lirice, de imagini de o măreţie epică alături de momente de umor şi note cu caracter tehnic, istoric şi documentar. În ultimă analiză însă nimic nu e mai străin filozofiei defetiste, spiritului de supunere faţă de divinitate propovăduit de „cărţile sfinte" decît această tragică epopee a nesupunerii căpitanului Achab.

Un rebel e însuşi John Huston, din a cărui operă publicul nostru nu cunoaşte decît filmul *Moulin Rouge*, onorabil, dar prea puţin semnificativ pentru personalitatea acestui cineast american care şi-a manifestat independenţa faţă de Hollywood realizînd-şi din 1952 încoace majoritatea filmelor în Europa (Anglia sau Italia). În anul 1957 el a rupt zgomotos contractul cu David O. Selznick şi a părăsit, în ajunul primului tur de manivelă, locurile de filmare unde urma să realizeze ecranizarea romanului „Adio arme" de Hemingway.

Fiu de actor, John Huston şi-a început cariera cinematografică în calitate de scenarist, dar şi-a cucerit notorietatea cu primul film realizat independent, *Şoimul din Malta* (1941). De atunci încoace el pare să-şi fi dedicat opera unei apologii a voinţei umane, făcînd din eroii filmelor sale purtătorii unor patimi mistuitoare. Vînătoarea (de oameni, de comori, de balene) e tema sa de predilec-

ci ne ma

CRONICA

ție. Eșecul, care de regulă „încununează" aceste dramatice încleștări umane nu are însă o semnificație de faliment moral. Un rîs ironic, îmbrățișarea caldă a firii care reprimește în sînul ei pe erou, sau satisfacția unei experiențe cîștigate de supraviețuitorii aventurii, dau filmelor lui Huston o amprentă optimistă.

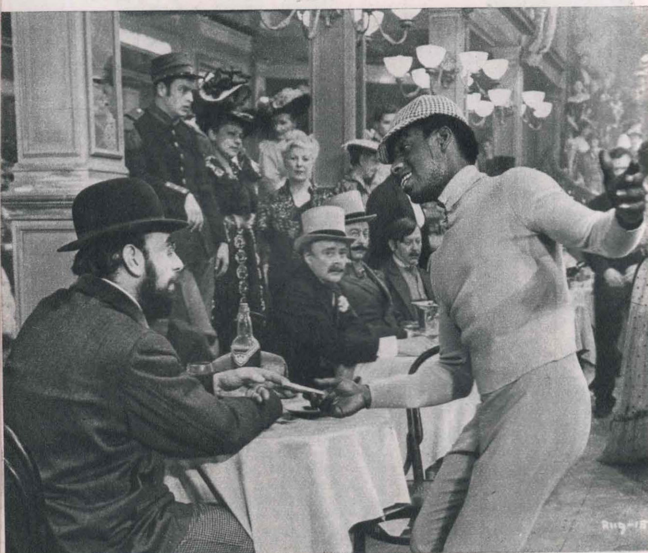
Eroul noului film al lui Huston, căpitanul Achab, e obsedat pînă în pragul demenței de ura față de misteriosul monstru marin Moby Dick, care-i terorizează de secole pe oamenii mărilor. Dacă-i pune însă pe marinarii de pe baleniera „Pequod" să jure „Moarte lui Moby Dick!" nu e mînat de o sete de răzbunare personală. Toată voința lui Achab e mobilizată împotriva teroarei difuze răspîndită de „misterul Moby Dick". El vrea să demonstreze că nu e vorba decît de o balenă, mai mare și mai primejdioasă poate decît toate celelalte, dar care poate și trebuie să fie răpusă de curajul și vrednicia omului. Vînătoarea, de-a lungul a trei oceane, se încheie cu o catastrofă în care piere tot echipajul „Pequod"-ului. Dar unicul supraviețuitor, tînărul marinar Ishmael, va putea spune: „Am văzut balena albă. E o făptură din carne și oase, care sîngerează cînd o străpungi, și nu o făptură supranaturală. Alți vînători vor izbuti cîndva să-i vină de hac..."

Interpretarea capătă în acest film o mare pondere. Din păcate, Gregory Peck nu face față cu succes dificilei sarcini puse de rolul căpitanului Achab, omul în al cărui suflet și trup e crestată amintirea bătăliilor cu Moby Dick. Jocul său crispat dă un caracter obsesiv, patologic patimei căpitanului și-l lipsește de vigoarea și profunzimea umană proprii personajului. Celelalte roluri sînt susținute de mari actori ca Orson Welles (care dă o putere de convingere aproape disproporționată pastorului Mapples în predica sa despre trufia lui Iona cel înghițit de balenă), Richard Basehart — întrupînd un Ishmael fermecător în naivitatea și setea sa de cunoaștere—, Leo Genn — care compune cu finețe chipul contradictoriu al secundului Starbuck—, sau Friedrich Ledebur — imprimînd figurii indianului Queequeg dimensiuni monumentale.

Maestrul culorii, care în *Moulin Rouge* a știut să impregneze întregul film de atmosfera picturii lui Toulouse-Lautrec, și-a propus să dea odiseei „Pequod"-ului tonurile gravurilor în acvaforte cu o tentă albastră sau de sepia ce ilustrau literatura de aventuri a secolului trecut. Ceața de un albastru rece în care își face pentru prima dată apariția uriașa balenă albă, galbenul ispititor al monedei de aur cu care căpitanul și-a propus să răsplătească pe marinarul ce va zări primul pe Moby Dick, lumina calcinată, orbitoare, a soarelui răsfrînt în moneda țintuită de catarg, în scena imobilizării „Pequod"-ului la tropice, joacă, în fiecare din scenele amintite, un rol dramatic evident. Din păcate, în ceea ce privește monstrul, John Huston nu obține efectul dorit. Uriașa mașinărie din material plastic electrocomandată își arată prea adesea factura artificială.

Ana ROMAN

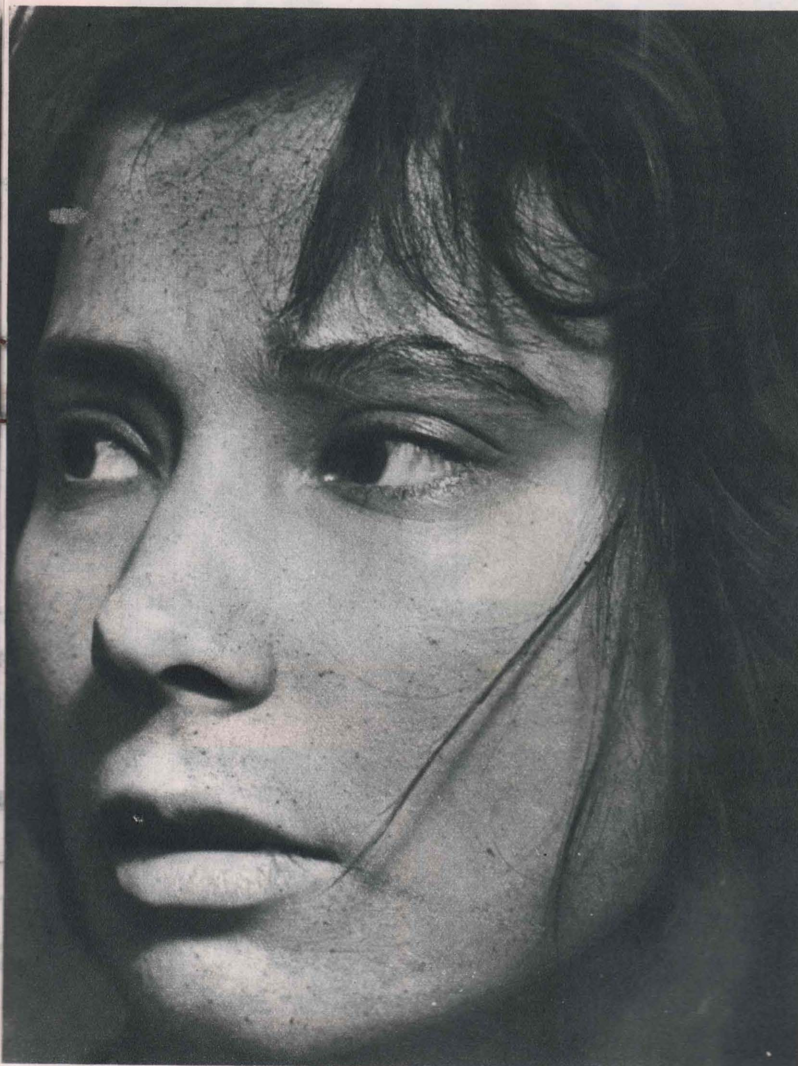
CADRU DIN MOULIN ROUGE, FILM ÎN CARE REGIZORUL JOHN HUSTON A REUȘIT SĂ REDEA CU MULTĂ FINEȚE ATMOSFERA ÎN CARE PICTA TOULOUSE-LAUTREC



veleta

Cu ochii ei expresivi, cu rîsul în cascade, cu temperamentul ei năvalnic și rara-i sensibilitate, cu dragostea ei pentru tot ce e frumos, Tatiana Samoilova e născută pentru artă. Îi place literatura, pictura, muzica, dar, mai ales, teatrul. A respirat aerul scenei de mic copil. Îl însoțea la repetițiile și spectacolele Teatrului „Maiakovski" pe tatăl ei, artistul poporului Evghenii Samoilov, apreciat nu numai ca actor, dar și ca om de vastă cultură.

A studiat doi ani baletul. Apoi arta dramatică la școala Teatrului „Vahtangov", fiind îndrumată de celebra artistă Cecilia Mansurova. A interpretat cîteva roluri de compoziție, obținînd succese în țiganca Mașa din „Cadavrul viu" și Bertha cea oarbă din „Greierele din casă", o adaptare după Dickens. Angajată la Teatrul „Maiakovski", o interpretează pe Lili Bergmann din „Cale îndepărtată". Nu dă satisfacție, după cum nici debutul în cinema, într-un rol epi-





TATIANA SAMOILOVA

◀ TATIANA SAMOILOVA ÎN SCRISOARE NEEXPEDIATĂ.

VEVERIȚA, LA O RECEPȚIE DE LA CANNES ÎN 1958 CU PRILEJUL PREZENTĂRII FILMULUI ZBOARĂ COCORII ▼



TATIANA SAMOILOVA ȘI ACTRIȚA FRANCEZĂ FRANÇOISE ARNOUL. ▲



TATIANA ȘI EVGHENI URBANSKI ÎNTR-UNUL DIN PUȚINELE CEASURI LINIȘTITE ALE EXPEDIȚIEI DIN SCRISOARE NEEXPEDIATĂ.

sodic din *Mexicanul* (după Jack London), nu este strălucit.

Totuși, Mihail Kalatozov îi acordă încrederea dîndu-i rolul principal din *Zboară cocorii*. Turnat în 1957, filmul trece la început neobservat. E prezentat, printre altele, pentru discuții, la o consfătuire a cineaștilor din țările socialiste — care a avut loc după încheierea Festivalului de la Karlovy-Vary — și... primește aplauze la scenă deschisă. Este trimis în anul următor la Cannes. Tatiana face parte din delegație. În decorul luxuriant al Coastei de Azur este o simplă necunoscută, care nu seamănă de loc cu o vedetă publicitară și căreia nu i se acordă vreo atenție deosebită. Cînd, deodată... surpriza. Filmul capătă „La Palme d'Or", și interpreta cîștigă aprecieri entuziaste. „O nouă stea internațională s-a născut la Cannes" — scrie „France Soir", iar „Figaro Littéraire" adaugă că „Privirea ei a sedus Festivalul și publicul", pentru ca „Arts" să constate că „A interpretat rolul cu o sensibilitate și o gingășie care merită cu certitudine Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină".

„Veverița", cum i se mai spune, cucerește lumea. Primește felicitările lui Marcel Achard, președintele juriului, omagiile lui Picasso. La tradiționala paradă a vedetelor e salutată cu afecțiune de Danielle Darrieux. Celebritatea i-a adus multe prietenii. În inima iluștrilor ei confrați a pătruns datorită firii sale deschise, sincere, exuberante, optimiste.

Aceleași calități umane și artistice, sensibilitatea ei profundă, demnitatea calmă, forța analitică, îl determină pe Kalatozov s-o aleagă și pentru rolul Taniei din *Scrisoare neexpediată*, rol extrem de dificil.

Creațiile Tatianei sînt remarcabile. Distincțiile se succed una după alta. În 1960, la Ambasada Franței i se înmînează Premiul Victoria, decernat de francezi celei mai bune actrițe străine. În 1961,

veverița



CU INOKENTI SMOKTUNOVSKI ÎNTR-O SCENĂ TRAGICĂ DIN FILMUL LUI M. KALATOZOV SCRISOARE NEEXPEDIATĂ.



UN MOMENT DE TENSIUNE DIN SCRISOARE NEEXPEDIATĂ.



T. SAMOILOVA ȘI MIKLOS GABOR ÎN COPRODUCȚIA SOVIETO-MAGHIARĂ ALBA REGIA.



ÎN SPATELE FRONTULUI HITLERIST ALBA REGIA TREBUIE SĂ FIE CU OCHII ÎN PATRU PENTRU A NU SE DEMASCA.

veverița

la Festivalul internațional al filmului de la Moscova, *Alba Regia* împarte cu filmul romînesc *Setea* Medalia de argint. Ulterior e solicitată de Marcel Pagliero pentru coproducția franco-sovietică *Leon Garros își caută prietenul*.

În ciuda succesului, Tatiana rămîne o ființă modestă. Iubește simplitatea, viața de familie, iubește natura, oamenii, primăvara. Cutreieră pădurile, cîmpiile, satele din jurul Moscovei, se apropie de oamenii obișnuiți ai lumii sovietice, pe care îi analizează pentru a aprofunda viața și a putea transpune în artă impresiile, gîndurile, emoțiile. O maladie a ținut-o cîtva timp departe de platourile de filmare, dar astăzi așteptăm s-o vedem în noul ei film, coproducția sovieto-italiană cu titlul provizoriu *Ei merg spre răsărit*.

Personalitatea Tatianei Samoilova domină toate filmele în care joacă. Arta interpretativă a actriței este foarte variată. Tatiana se modelează, se identifică cu eroina, își adaptează mimica, gesticulația și glasul cerințelor rolului. Veronica din *Zboară cocorii* este un temperament complex și contradictoriu, o fire pasionată și totodată reținută. „Cîteodată — mărturisește Tatiana Samoilova — eram nevoită să mă limitez la un singur gest pentru a reda puterea sentimentelor, violența durerii. Să ne amintim de scena despărțirii. Veronica întîrzie și nu mai poate să-și ia rămas bun de la omul drag, care pleacă poate pentru totdeauna. Își lipește fața de grilajul de fier și-și mușcă buzele. O cuprinde desperarea, îi vine să țipe, să alerge, dar... rămîne imobilă și-și mușcă buzele".

Pentru „Veverița", Tatiana dă frîu liber exuberanței, îi oferă vitalitatea, supleței tinereții. În *Alba Regia*, actrița trece la polul opus. Joacă reținut, calm. În spatele frontului hitlerist, Alba Regia trebuie să fie cu ochii în patru, să se supravegheze de mii de ori ca să nu se trădeze. Fiecare cuvînt trebuie bine gîndit, bine cîntărit. Tatiana găsește nota de joc cea mai indicată. Ea dă toate replicile cu întîrziere — ca să marcheze concentrarea — mișcările îi sînt atente, precaute.

Tania din *Scrisoare neexpediată* e un caracter deschis, spontan, reacționează prompt, cu pasiune la toate evenimentele, trece rapid de la uimire la melancolie, se abandonează total sentimentelor. „Cu Veronica — notează actrița — un detaliu îmi era de ajuns ca să marchez starea sa sufletească. Cu Tania, aveam nevoie de o scenă întreagă pentru a reda furtuna, uraganul sentimentelor sale."

În *Leon Garros își caută prietenul* Tatiana interpretează o tînără cîntăreață vioaie, pasionată, îndrăgostită. Dar ceea ce era natural „Veveriței" nu i s-ar fi potrivit Natașei, deși cele două tipuri de femei sînt apropiate ca temperament. Tatiana Samoilova intuiește diferența și jocul ei este cu totul diferit de cel din *Zboară cocorii*. Și Natașa protestează, și Natașa iubește, dar atitudinea ei e mai mult cerebrală decît afectivă. Ceea ce nu o împiedică, într-o scenă scurtă, dar de o mare intensitate dramatică, în care face profesiunea de credință a dragostei sale — cea mai frumoasă scenă a filmului —, să captiveze printr-o maximă sensibilitate.

...Patru filme, patru roluri diferite, patru tipuri de eroine deosebite una de alta capătă viață prin măiestria aceleeași interprete, inepuizabila „Veveriță".

F. Z. FLORIN



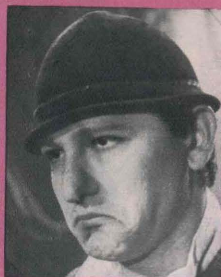
cinema

INTERVIU

Regizorul, scenaristul și Un surîs în plină vară

Acum, în plină vară, comedia de actualitate Un surîs în plină vară **se află și ea în... plină perioadă de filmare. Fotoliul de pînză al regizorului e ocupat de Geo Saizescu, autor pînă acum al metrajului-mediu** Doi vecini, **realizat după T. Arghezi. Dumitru Radu Popescu urmărește îndeaproape metamorfozarea cinematografică a scenariului său, scris după nuvela „Pădurea".**









SEBASTIAN PAPAIANI: 4 PROBE DE FILM

REPORTERUL: *Un surîs în plină vară!* Titlul nuvelei era altul. Care e semnificația acestei schimbări?

În loc de răspuns, Dumitru Radu Popescu schițează către regizor un zîmbet și un gest condescendent, ca și cum ar spune: „El e autorul!"

D.R.P.: Geo Saizescu a făcut mai multe propuneri de titlu și eu am ales una dintre ele. Titlul ar vrea să sugereze înțelegerea unei situații, într-o vară plină de rod (circumspect, către regizor). E bine?

G.S. (satisfăcut): Da.

REP.: Spuneți-ne, Geo Saizescu, care au fost cerințele pe care le-ați formulat, ca regizor, scenaristului?

G.S.: Ne-am stimulat unul pe altul...

D.R.P.: Mi-a cerut ca povestirea să fie simplă.

G.S.: Sînt puțin maniac în ceea ce privește cursivitatea povestirii. Vreau ca subtilitatea construcției să nu decurgă din fragmentarea ei.

D.R.P.: Unele idei, pe care în nuvelă le-am susținut prin trimiteri în trecut...



ÎNTR-UN MOMENT AL DISCUȚIEI: PROZATORUL D. R. POPESCU (STÎNGA) ȘI REGIZORUL GEO SAIZESCU (DREAPTA).

G.S.: ...au fost puse la locul lor. Spectatorul — e vorba aici de un *ce* specific al filmului — urmărește cu interes ceea ce se întîmplă pe ecran, iar retrospecțiile îl împiedică s-o facă, creează niște pauze.

D.R.P.: În film se contează mult pe emoția directă a spectatorului.

G.S.: E și firesc ca evenimentele să se succeadă ca în viață. I-am cerut lui Dumitru Radu Popescu un crîmpei din viața noastră, o povestire vie, în care oamenii să poată crede, care să poarte culoarea locală a unei regiuni. Mi-a plăcut mult Făniță din povestirea „Pădurea". E vorba de un proces de înstrăinare a omului care trăiește în contratimp cu viața. Aceasta ar fi putut duce la realizarea unei drame subtile. Dar noi, de la

nuvelă la film, am schimbat optica asupra eroului.

D.R.P.: În film drama nu mai e dramă. Am găsit o rezolvare mai conformă cu timpul. Oamenii din zilele noastre se îndepărtează repede de trecut. Timpul e mai generos.

G.S.: Şi filmul trebuie să fie totdeauna în pas cu ziua de azi. În nuvelă, eroul era amărît. Aici îi strecurăm o rază de lumină. Nu pentru ca să obţinem un happy-end, ci fiindcă aşa e mai firesc.

D.R.P.: Făniţă e un ţăran care se întoarce în sat după mai mulţi ani de absenţă. Dar, în loc să vadă lumea din jur, el se vede numai pe sine. Şi astfel devine un caraghios, fiindcă lumea a rezolvat de mult problemele care îl preocupă pe el. E un întîrziat. Îndepărtîndu-se de oameni, el se îndepărtează de sine însuşi, se înstrăinează şi, la un moment dat, e pe cale să piardă ceea ce are mai bun în el — dragostea. În nuvelă, pentru erorile sale, el plăteşte preţul dureros al pierderii iubitei. În film nu-l lasă nici societatea, nici fata dragă, să piardă ceea ce are mai frumos. În nuvelă, eroul se recîştigă pe sine, pierzînd însă lumea. În film, lumea îl cîştigă şi el se regăseşte pe sine.

G.S.: Am rămas la acelaşi personaj, la aceeaşi problematică chiar, dar am ales alt gen — comicul.

REP.: E o formulă des folosită în comedie — întoarcerea eroului, după o perioadă îndelungată, cînd lucrurile s-au schimbat.

G.S.: Folosesc sistemul acumulării de situaţii comice, nu însă ca în comediile cu bătăi cu frişcă şi cu picioare în spate. La mine nu se observă că secvenţa X este reclamată de cea anterioară, gagurile, situaţiile comice nu se leagă între ele precum în cursele poliţiştilor după evadaţi din filmele mute. Există însă între secvenţe o legătură nevăzută. Eroul nostru încearcă diferite căi individualiste pentru a-şi construi o fericire sui-generis într-un sat colectivizat. Nu reuşeşte. Încearcă apoi cu totul altceva. Eşuează. Dar se remontează şi reîncepe cursa pentru afirmarea personalităţii lui, plin de vitalitate.

D.R.P.: S-ar putea ca, la lectura scenariului, acumularea de scene comice să dea o impresie de facilitate, dar faptul că eroul nostru se ocupă de fleacuri poartă în el o semnificaţie.

G.S.: Facem tocmai o critică a energiilor risipite inutil.

D.R.P.: Rolul lui Făniţă e complex. Omul are o dragoste, e de o structură sufletească în sinea ei dramatică, e bogat spiritualiceşte. El rîde de alţii, dar rîde şi de sine însuşi. Are iniţiativă, mîndrie... Şi nu e la fel de la început pînă la sfîrşit. În scenariu toate acestea sînt descrise succint. Scenariul n-are decît rolul de ghid. Profilul propriu-zis al filmului îl defineşte de fapt regizorul, prin actori, ambianţă, atmosferă.

G.S.: Eu pun mare preţ pe atmosfera comică. Prefer genul de comedie, în care eroul nu trăieşte izolat nici de oameni, nici de ambianţă. În decor, în costume caut elemente de umor care să creeze atmosfera comică. Sau umorul obţinut prin prezenţa animalelor... În *Doi vecini*, dacă vă amintiţi, foloseam cîinele şi pisica. Aici — un măgar, un căţel şi... umbrela, umbrela de soare.

D.R.P.: Sînt lucruri pe care literatura nu le poate realiza. De pildă, avem în scenariu o scenă în care vibrează nişte sîrme de telefon. Eroii, reîntîlnindu-se după multă vreme, merg ţinîndu-se de mînă pe sub firele care sună într-un anumit fel, comentînd parcă ceea ce se petrece în sufletele lor. În proză un asemenea moment e trasat parcă cu creta, lăsîndu-i-se cititorului posibilitatea să-l reconstituie integral. În film însă, poţi să redai totul, şi culoarea, şi forma, şi mişcarea. Şi dacă o asemenea scenă încerci s-o descrii în scenariu amănunţit, acel fragment va fi încărcat, baroc şi însăşi ideea s-ar pierde. Proza modernă ştie să renunţe la multe lucruri.

REP.: Îmbogăţindu-se, totuşi.

D.R.P.: Îmbogăţindu-se prin ceea ce cîştigă din experienţa celorlalte arte — muzica, plastica, cinematografia. S-a ajuns la o anumită oboseală a frazei lungi, care devine formă în sine, prin care ideile nu mai curg şi personajele nu mai transpar. De la cinematografie, proza modernă îşi însuşeşte tehnica decupajului, a scenelor mai rapide, a fixării elementelor fundamentale. De la muzică, laitmotivele care revin şi îmbogăţesc ideea, ca nişte valuri ale mării spre ţărm. De la plastică, echilibrul în prezentarea personajelor, în aşa fel încît să nu rămînă nici unul în umbră, să i se dea fiecăruia tărie.

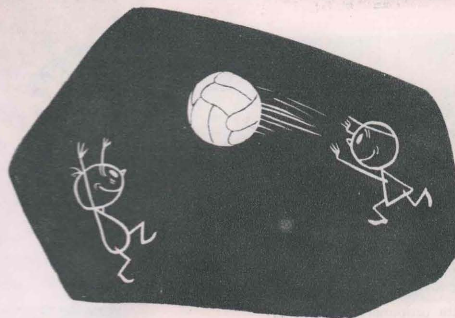
REP.: Şi totuşi...

D.R.P.: Scenariul nu poate traduce totul în cuvinte. Îi revine regizorului misiunea să intuiască şi să redea întreaga gamă de nuanţe a fiecărui moment din scenariu. În film sînt şi elemente lirice şi accente de umor. Dacă urmăreşti numai lirismul, faci simplu realism poetic. Dacă pedalezi pe momentele comice, îngustezi nu numai personajul, dar şi lumea lui. Filmul nostru are şi momente de mare tristeţe. Trebuie multă subtilitate pentru a găsi şi a reda pe ecran diferitele faţete ale aceluiaşi personaj. Eu sînt însă optimist.

Valerian SAVA

anotimpu[rile] dragos[tei]

Scenariul filmului *Anotimpurile dragostei* îl recomandă pe Savel Ştiopul ca pe un creator pe care poezia îl ispiteşte stăruitor. În filmul realizat anterior, *Aproape de soare* care, în ciuda unor momente schematice şi a unei construcţii hibride rămîne o peliculă interesantă, exista o undă de poezie veritabilă şi — mai ales în sugerarea imaginii — o vervă metaforică remarcabilă, pusă în valoare cu discreţie şi cu patetism. Fostul documentarist foloseşte cu succes în întîlnirile sale cu filmul artistic nebănuitele



UN MOMENT CÎND CEI DOI BĂIEŢI DIN FILMUL CEARTA SE JOACĂ PRIETENEŞTE.

DE LA „VULPOIUL CAMPION" LA „CEARTA"



Olimp VĂRĂŞTEANU

purile
ostei



ARTISTUL POPORULUI ȘTEFAN BRABORESCU ESTE DISTRIBUIT ÎN FILMUL ANOTIMPURILE DRAGOSTEI DE SAVEL ȘTIOPUL. ACELAȘI REGIZOR I-A DEDICAT, CU CÎȚIVA ANI ÎN URMĂ, UN INTERESANT MEDALION CINEMATOGRAFIC.

procedee ale filmului documentar, capacitatea de a se exprima firesc și spontan. În plus, își construiește cu o minuțiozitate aproape pedantă cadrul, *intervine* în imagine (dacă se poate spune așa), este atent la fiecare detaliu, raportează prezența elementelor de peisaj pe peliculă, la modul în care ele sporesc, ori nu, emoția artistică și este unul dintre regizorii care fug de „frumusețile" ieftine, obținute fără trudă, din trucuri tehnice și poante foarte la îndemînă. „Torturîndu-i" pe interpreți ca și pe operatori și tehnicieni cu sute de observații, Știopul nu este înarmat cu acel surîs stereotip pe care îl au uneori cineaștii conștienți numai de miracolele și de forța seductivă a artei lor, dar nu și de grava răspundere a muncii.

L-am întrebat:

— Care vă sînt colaboratorii?

— Operatorul Ion Anton și scenografii Oni și Ileana Oroveanu. Și... — era să uit — scenaristul Savel Știopul.

— Este adevărat că ați „atentat" la ciclul desfășurării anotimpurilor?

— E adevărat...

— Și ce nouă succesiune propune filmul la care lucrați?

— Iarna, toamna, vara și primăvara.

— Cine v-a ajutat în realizarea acestor planuri originale?

— Opt interpreți. Pentru fiecare anotimp cîte doi.

— Cîți sînt recidiviști în... filmul artistic?

— Numai doi: Dana Comnea și Cristea Avram. Toți ceilalți sînt debutanți. Șase debutanți între 12 și... 83 de ani.

— Numele lor?

— S-o luăm pe povestiri. În prima, pe care am numit-o *Fantezie în do major* (Iarna) vor juca Luminița Zaharia în rolul Fetiței și Mircea Atanasiu în cel al Băia-



MOMENT DE LUCRU LA ANOTIMPURILE DRAGOSTEI. ÎN FOTOGRAFIE REGIZORUL SAVEL ȘTIOPUL ȘI MAȘINIȘTII ECHIPEI (ÎN STÎNGA)

ÎN LUMEA FILMULUI DE ANIMAȚIE

Olimp Vărășteanu este un nume cunoscut în rîndul realizatorilor noștri de filme de animație. Acum opt ani, în 1955, tînărul desenator (pînă atunci colaborator apropiat al lui Bob Călinescu la secția de păpuși a Studioului) abordează genul cartoanelor decupate, gen care, deși nu e lipsit de tradiție pe plan mondial (primele filme s-au realizat prin 1910), nu exercită o atracție deosebită pentru cei mai mulți realizatori. Încă în acel an, regizorul termină trei filme lucrate din „cartoane": *Vulpoiul campion*, *Zdreanță* (ecranizare a poeziei lui Tudor Arghezi, film care se bucură de succes la Festivalul scurt metrajelor de la Cannes) și *Pățaniile vulpoiului*.

În 1956, regizorul ecranizează, folosind tot „cartoanele", poezia lui Gh. Topîrceanu *La vînătoare*.

Apoi, pentru trei ani, Olimp Vărășteanu (parcă pentru a respecta tradiția internațională în ceea ce privește fluctuațiile creatorilor de la și spre acest gen), revine la filmul de păpuși.

Reîntoarcerea sa la „cartoane" — petrecută în 1959 — marchează un salt calitativ, o mai mare profunzime și, în același timp, un plus de subtilitate regizorală.



ZDREANȚĂ AȘA CUM L-A DESCRIS TUDOR ARGHEZI ȘI L-A LUCRAT ÎN CARTOANE DECUPATE OLIMP VĂRĂȘTEANU.



PREOTUL CARE STĂPÎNEA ALĂTURI DE COLONIALIȘTI, BLAGOSLOVIND. (MADE IN AFRICA).

În sprijinul acestor afirmații vin filmele *Omagiul* (1959) și *Raidul păcii* (1960) — ambele apreciate la cel de-al II-lea Festival internațional al teatrului și filmului de păpuși care a avut loc la București acum trei ani. Experiența cîștigată cu ultimele două filme îi permite lui Olimp Vărășteanu să abordeze pamfletul, filmul de cartoane decupate cu caracter satiric, o dată cu *Made in Africa*, realizat în 1961.

În filmele lui Vărășteanu de pînă la *Made in Africa* se observă o atentă punere în valoare a calităților specifice cartonului decupat, (fixarea expresiei, buna exploatare a rigidității „cartonului" și a umorului specific la care poate duce acesta). Regizorul își dă seama însă de limitele genului (rigiditatea de care vorbeam reduce, într-o măsură, interesul micilor spectatori, aceștia fiind dornici de mișcare, de acțiune). Este unul din motivele pentru care Olimp Vărășteanu încearcă cu *Voinicelul* (film care obține o mențiune la Festivalul de la Veneția), îmbinarea desenului animat contur cu clasicele „cartoane". Procedeul nu este însă dus pînă la capăt, ceea ce face din *Voinicelul* un film inegal din punct de vedere artistic.

Iată-ne ajunși la *Cearta*, film al cărui mixaj s-a terminat de curînd la Buftea.

Am văzut împreună cu Olimp Vărășteanu și colaboratorii săi principali (animatoarea Julieta Badvelian și decoratorul Laurențiu Sîrbu) filmul, la masa de montaj. Pe micul ecran, povestea celor doi băieți care se joacă cu litere de pe afișe, cu mingea de pe o reclamă Pronosport etc., apare plină de haz. Vărășteanu demonstrase și în filmele anterioare un simț de observare foarte dezvoltat. În *Cearta* rețin atenția atît detaliile inedite, surprizele, cît și o permanentă delimitare a personajelor (ceea ce se întîmplă mai rar în filmul nostru de animație). Cei doi băieți din *Cearta* nu se deosebesc doar prin culorile diferite (unul este desenat în contur bleu, celălalt în orange), ci și prin modul de a se comporta; cu alte cuvinte, au trăsături de caracter bine precizate.

N-am văzut filmul cu muzică și zgomote. Regizorul îmi spunea că aceste două componente vor aduce o contribuție esențială la definirea personajelor. În orice caz, chiar fără coloană sonoră, filmul *Cearta* își dezvoltă ideile educative printr-un umor de bună calitate.

tului, amîndoi elevi în clasa a V-a. Povestea următoare, *Prima zi* (Toamna), îi are ca protagonişti pe Magda Popovici de la Teatrul de tineret şi Cornel Dumitraş de la Teatrul regiunii Bucureşti. Pentru a treia povestire, *Iubirea lor* (Vara), i-am ales pe Dana Comnea de la Teatrul C.F.R. Giuleşti şi Cristea Avram de la Teatrul „C.I. Nottara". În povestirea ultimă, *Zi grea* (Primăvara), îi vom revedea pe doi dintre veteranii scenei noastre pe care, inexplicabil, ecranul nu i-a solicitat pînă acum: artistul poporului Ştefan Braborescu de la Teatrul Naţional Cluj şi Tanţi Cutava-Barozzi de la Teatrul Municipal.

Cu o asemenea echipă, regizorul are toate şansele să izbutească. „Povestiri cinematografice despre muncă şi dragoste" cum le-a subîntitulat autorul lor, aceste episoade centrale ale filmului aflat în plin proces de turnare la studiourile de la Buftea, îşi propun să oglindească viaţa cu veridicitate şi poezie. Filmul nu va avea o naraţiune complicată, întreaga lui fabulaţie va trebui să demonstreze că dragostea înseamnă creaţie, că dragostea adevărată nu poate muri, şi trecerea anotimpurilor n-o întunecă, ci o îmbogăţeşte cu valori noi, investind-o cu aurul cotidian al trăiniciei, al statorniciei. Povestirea finală este elocventă în acest sens.

Eroul ei, un bătrîn profesor, îşi trăieşte ultimele zile, poate chiar ultima, dar, deşi învăluită de un nimb tragic, imaginea lui e a unui învingător, a unui om care nu regretă decît că nu-i mai poate sluji pe oameni.

— Nu am inventat nimic, ne-a spus regizorul, toate episoadele au fost sugerate de întîmplări reale. Am concentrat în descrierea unui rol gesturi, cuvinte, deprinderi pe care le-am văzut la mai multe personaje reale. Profesorul din film seamănă puţin cu academicianul Siseşti, dar şi cu Arghezi ori cu Braborescu. Militez pentru un film în care poezia să nu fie afectată, ci să se impună, singură, spectatorului, un film de meditaţie. Deşi eroii nu circulă dintr-un episod în altul, vor fi elemente pe care aparatul le urmăreşte discret şi a căror evoluţie o face, pe tot parcursul, perceptibilă. De pildă, mîinile... Mîinile sînt mereu *altfel* în fiecare povestire, au o vîrstă, o biografie a lor. Şi copacii sînt alţii şi sînt desenaţi pe ecran *altfel*. Prin elemente care ţin în aparenţă de decor, am căutat să sugerez evoluţii sau involuţii sufleteşti, interioare...

I-am urat regizorului să termine cu bine acest film care se anunţă — de pe acum — interesant.

Gheorghe TOMOZEI

ÎN LUMEA FILMULUI DE ANIMAŢIE

„MICUL STRUŢ" ÎNAINTEA ÎNCEPERII FILMĂRILOR

Există la Buftea, dincolo de marile platouri cu tumultul lor specific, cîteva săli liniştite. În aceste încăperi nu domneşte însă inerţia. Dimpotrivă. Dacă te uiţi în jur, observi oameni concentraţi care, din linii şi pete de culoare, dau primul contur viitoarelor personaje dintr-un „desen animat".

Într-o astfel de sală, cu pereţii ornaţi de desene viu colorate, reprezentînd momente din scenariu, l-am găsit pe regizorul Constantin Musteţea pregătind *Micul struţ*.

Lăsînd de o parte pensula, regizorul a scos dintr-un sertar un caiet îngrijit, cu desene comentate. Era originalul decupaj al unui scenariu de film în „desen animat". Aşa am făcut cunoştinţă cu întîmplările prin care va trece, de-a lungul filmului, „Micul struţ".

Scenariul, scris tot de Constantin Musteţea, pledează pentru îndrăzneală, pentru iniţiativă în viaţă. Autorul polemizează cu proverbiala tactică a „capului în nisip", adoptată nu numai de struţi, ci şi de unii semeni ai noştri. Educativ în fond, *Micul struţ* nu se anunţă o *demonstraţie didactică*, ci o *transpunere artistică* făcută cu spirit şi inventivitate.



Constantin MUSTEŢEA

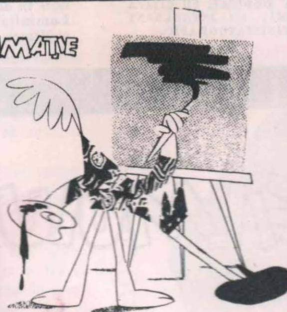
Bineînţeles, e greu să judeci un desen animat, avînd doar perspectiva unor siluete statice, aşa cum arată cele din scenariu. Fantezia realizatorilor intervine totdeauna în timpul animării personajelor, al filmării sau montajului.

Cît de realizat va fi scenariul promiţător al *Micului struţ*, vom putea aprecia, desigur, numai la sfîrşitul perioadei de lucru.

Deocamdată, Constantin Musteţea şi colaboratorii săi se găsesc în faza de animare, fază foarte importantă, care precede filmările propriu-zise.

Pînă la terminarea filmului, prevăzută pentru luna octombrie, realizatorii au în faţă încă multe probleme pentru a duce cu bine la capăt povestea *Micului struţ*.

Al. RACOVICEANU



ÎNTR-ZI, STRUŢUL NOSTRU VEDE UN PICTOR CU O MANIERĂ „ORIGINALĂ" DE A REFLECTA VIAŢA.



ÎN FINAL, STRUŢUL „DESCOPERĂ" PRIETENEI SALE, SOARELE. PRIN ACEST GEST EL FACE INVITAŢIA DE A PRIVI LUMEA ÎNCONJURĂTOARE CU CAPUL SUS.

Printre tinerii regizori sovietici, dioscurii Alov şi Naumov şi-au cîştigat un loc de frunte cu filmul *Pace noului venit* (1962). Dar şi realizările lor anterioare stîrniseră discuţii, chiar dacă nu cunoscuseră notorietatea acesteia ultime distinse la Veneţia cu premiul „Leul de argint". În 1957, Alov şi Naumov transpuseseră pe ecran „Aşa s-a călit oţelul", sub titlul *Pavel Korceaghin*. O experienţă anterioară o făcuse Donskoi în 1942, fără prea mult succes. Într-un film după „Aşa s-a călit oţelul", esenţial rămîne pînă la urmă suflul de autenticitate al întîmplărilor pe care le istoriseşte Pavel Korceaghin. Aici nimic nu trebuie să dea impresia de *literatură*, ci totul să fie document dramatic, zguduitor. Autorii porneau însă vizibil dezavantajaţi, colorînd scenele. De altfel, dornici să păstreze fundalul de loc vesel al cărţii lui Ostrovski, au renunţat la orice efecte picturale şi n-au precupeţit folosirea tonurilor sumbre. Dar tocmai din cauza aceasta culoarea a dezavantajat imaginile. În locul unui cenuşiu *expresiv*, verdele, roşul, galbenul şi toate celelalte culori ale spectrului au căpătat o înfăţişare murdară sau lividă ca în scena cînd Korceaghin întîlneşte cotiuga care transportă morţii de foame sau vine acasă la Rita. Demarajul nefericit e îndreptat însă simţitor apoi de felul cum autorii tratează tema. Ei au înţeles că „Aşa s-a călit oţelul" e o poveste tragică, de înverşunare a eroului împotriva a tot ce tinde să mai rămînă slab în el. Lecţia lui Korceaghin e a renunţării deliberate la satisfacţiile individuale, cu conştiinţa mustrătoare mereu că n-ai dat destul luptei pentru ridicarea lumii noi. Puterea acestei cărţi constă în febra revoluţionară pe care o comunică. Korceaghin se mistuie ars de o flacără interioară. Filmul a prins ceva din răsucirea aceasta dureroasă şi exemplară, neîndulcind de loc situaţiile, făcînd din *voinţa* eroului, cum era şi drept, obiectul principal al reconstituirii dramatice aduse pe ecran.

Între *Pace noului venit* şi *Pavel Korceaghin* e o distanţă enormă. În ultimul lor film, Alov şi Naumov aduc, pe lîngă forţa de a ridica faptul de viaţă la o semnificaţie social-morală largă, simbolică, iradiantă ca elocvenţă, şi o artă a comunicării bazate pe mijloace proprii cinematografului. Tinerii regizori sovietici au găsit un *limbaj original*, iar căutarea lui se lasă ghicită chiar într-o peliculă mediocră cum e *Mai tare ca moartea*. Aici gustul pentru epic apare în abordarea intempestivă a subiectului. O muzică de alămuri sparge timpanele spectatorilor şi obiectivul prinde de sus într-o stradă goală detaşamentul muncitorilor voluntari plecaţi să apere revoluţia, grup compact, nu prea mare, sudat însă într-o hotărîre virilă şi înaintînd decis cu benzile de mitralieră încrucişate pe piepturi. Aceeaşi intrare nepregătită, surprinzătoare caracterizează scena din uzină cînd albii ocupă oraşul şi şedinţa de alegere a delegaţilor la congresul tineretului comunist se termină sub gloanţe. Bun e şi episodul din biserică, fiindcă zguduie prin insolitul lui. Tinerii protagonişti, băiatul de familie care şi-a părăsit studiile şi părinţii, fata aleasă delegată la congres, plină de răspunderea misiunii ei, ucenicul solid, vînjos, cu o faţă însă de copil, prostituata într-o rochie derizoriu de elegantă şi pe pantofi cu toc înalt, discută despre lumea viitoare comunistă într-o biserică părăsită, sub zugrăveli bizantine şi la lumina a zeci de lumînări. Filmul îngăduie să se descifreze în structura sa şi anumite preferinţe ale autorilor. Alov şi Naumov n-au, ca Tarkovski, capacitatea să creeze un univers al lor distinct. Totuşi, pare să-i atragă acele momente în care existenţa se desfăşoară sub regimul eroismului, al uitării de sine, pentru o idee nobilă. Pavel Korceaghin trăieşte permanent într-un ase-

cinema

PROFIL

alov și naumov

CADRE DIN FILMUL LUI ALOV ȘI NAUMOV, PACE NOULUI VENIT, CARE A CUCERIT UNANIMA PREȚUIRE A CRITICII ȘI PUBLICULUI DIN LUMEA ÎNTREAGĂ.








menea climat moral. Dar și personajele din *Mai tare ca moartea* nu pregetă să se sacrifice pentru cauza revoluției și fosta prostituată, care-i însoțește pe tinerii comsomoliști, se predă albilor și întîmpină cu fruntea sus plutonul de execuție spre a îngădui delegatei la congres să-și îndeplinească misiunea. *Pace noului venit* e tot o astfel de acțiune eroică. Trei ostași sovietici își riscă viața ca un om să se nască, deși mama care-l poartă în pîntece e o nemțoaică. Dar dacă îndîrjirea eroică rămînea în *Mai tare ca moartea* adesea exterioară (protagonistul principal e împușcat, dar, neucis, iese din groapă și-și continuă drumul), în *Pace noului venit* decizia morală se interiorizează și definește, prin subtile implicații, profilul omenesc al unei întregi societăți.

Cu ultimul lor film Alov și Naumov aduc o contribuție substanțială la o inedită și mult mai profundă explorare a temei războiului în cinematografia sovietică. Ce aspect răscolitor pun în evidență cu inteligență realizări ca *Zboară cocorii*, *Balada soldatului*, *Copilăria lui Ivan* sau *Pace noului venit*? Nu e greu de observat că toate aceste filme se opresc asupra unor fapte din epopeea războiului. Mai mult, episoadele tratate de ele pleacă de la o întîmplare oarecum neobișnuită. În *Balada soldatului* eroul capătă o permisie scurtă chiar la începutul războiului și se întoarce acasă în timp ce toate forțele vii ale poporului se îndreaptă spre front. Filmul e construit pe o mișcare inversă. În *Copilăria lui Ivan* spuneam cu altă ocazie că asistăm iarăși la o schimbare de sensuri. Dintre eroi tocmai cei mai învățați cu războiul vor pieri și va scăpa locotenentul considerat de tovarășii săi prea „nervos", pentru că are reacții curente omenești în fața ororilor din jur. Și în *Pace noului venit* apare această mișcare inversă, din mai multe puncte de vedere. Eroismul se desfășoară în vederea salvării unei femei însărcinate, care aparține națiunii inamice. Ea îi privește cu ură pe soldații sovietici. Unul dintre eroi, tînărul sublocotenent cu cizmele lăcuite, se teme că războiul se va sfîrși înainte ca el să-și dovedească vitejia. Ideea de a goni cu o mașină, nu spre front, ci îndărăt, spre a duce o femeie însărcinată la spital, îl scoate din sărite. Aceasta i se pare o misiune de felcer nu de ostaș.

Dar faptele „mărunte" din filmele amintite dovedesc că pînă și în ele eroismul omului sovietic apare întreg, ba chiar cu o semnificație filozofică superioară, pe care o reliefează tocmai împrejurările contrastante. Locotenentul cu cizmele lăcuite, un fel de „fils à maman", cum se sugerează, capătă într-o astfel de acțiune „civilă", „felcerească", cea mai formidabilă lecție de abnegație și umanitate. Situațiile contrastante sînt speculate cu finețe în vederea degajării altor nuanțe ale ideii filmului. Omul care-i arată cea mai mare înțelegere nemțoaicei însărcinate e soldatul sovietic rănit, rămas fără auz după bătălia infernală din Berlin. Dar lui, hitleriștii i-au ucis întreaga familie și pe el femeia îl pălmuiește înnebunită, neînțelegîndu-i tăcerea și mișcările lente, somnambulice. Șoferul mașinii, la rîndul său, își atrage observațiile tînărului locotenent pentru neglijență vestimentară și limbuție. În încercarea prin care trece expediția, acest flăcău într-adevăr cam vorbăreț se dovedește un om și jumătate. Fără multe vorbe și chiar cu un fel de nonșalanță el își dă viața ca să o scape pe aceea a copilului ce urmează să se nască. Filmul e o expresie strălucită a umanismului socialist. Armata care a purtat biruitoare cel mai crîncen război din istorie apare pătrunsă de ideea că n-a făcut altceva decît să apere idealurile supreme ale omenirii, fără emfază, cu o simplitate elementară și exemplară.

Alov și Naumov adoptă un stil polemic într-un fel chiar față de propria lor producție anterioară, față de expresia cam verbioasă și exterioară a altruismului revoluționar din *Mai tare ca moartea*. În *Pace noului venit* nimeni nu îmbracă posturi eroice, dar toate personajele (pînă și americanul cam zăpăuc din final), dau dovadă de o mare forță morală, izbutesc să se autodepășească. În discuție e o atitudine capitală care distinge omul de neom și care ca un reactiv chimic scoate la iveală calitatea combatanților. Tinerii regizori sovietici abordează tema eroismului cu o oroare evidentă față de poză. Tema gravă nu exclude nici o clipă umorul. Pe ostașul-șofer îl strînge bocancul și din cînd în cînd se descalță, mișcîndu-și cu voluptate niște degete comice înfășurate în obiele nădușite, care-l fac pe sublocotenentul de lîngă el să întoarcă nasul mortificat. Noul născut își exprimă spiritul pacific urinîndu-se pe o grămadă de arme. Limbajul filmului urmează cu dezinvoltură și ingeniozitate aceste treceri bruște de la acordurile grave, la momentele de destindere și apoi iar la încordări teribile sau coincidențe atroce. O viziune parcă mutată din pînzele lui Max Ernst în realitate deschide filmul dînd echivalentul plastic al demenței hitleriste: un oraș complet devastat, în care obiectele cele mai eteroclite de uz casnic se întîlnesc pe stradă în combinații absurde și înfiorătoare. Iar în mijlocul acestui peisaj halucinant, alb de moloz, de hîrtii risipite, figura mînjită de funingine și martirizată a soldatului, pe care l-au asurzit exploziile. Unghiurile abile de filmare accentuează bizareria perspectivei. De o rară virtuozitate e scena declarației de dragoste mute, de la manutanță. Cînd intervine în acțiune fata nebună din lagăr, totul în jur capătă un aer de coșmar. Umbre înfricoșătoare se întind pe fețele protagoniștilor, împrumută albului lor o culoare spectrală. Nimic nu e îndulcit (afară poate doar de scena wehrwolfului care izbucnește într-un plîns cu sughițuri după ce a fost bătut la fund, cînd era de așteptat să-l cuprindă o mai sălbatică ură), totul dobîndește însă o măreție și noblețe umană autentică.

Pace noului venit e o creație îndrăzneață, împlinită cu o intuiție fericită a specificului artei cinematografice. Ea îi impune pe Alov și Naumov printre speranțele cele mai îndreptățite ale filmului sovietic.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

GÉRARD PHILIPE

UN ROMANTIC AL SECOLULUI XX



cinema

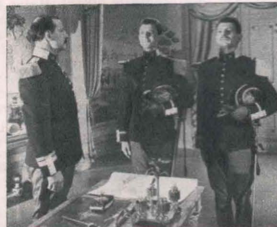
PROFIL

Dacă s-ar mai afla acum printre noi, Gérard Philipe ar avea 41 de ani. Moartea l-a lovit la 37 ani, stingîndu-i surîsul, atît de uman, atît de generos. A murit senin, fără să bănuiască că ghearele cancerului îl pîndesc, a murit citind din clasicii greci, visînd la noi roluri în teatru și în film.

Pelicula de celuloid a imortalizat traiectoria sa fulgerătoare în viață și artă. Pentru milioane de oameni actorul e o prezență vie, e Fanfan-la-Tulipe, Eregoli din *Frumoasele nopții*, Julien Sorel din *Roșu și negru*, ca să amintim doar cîteva din creațiile sale cinematografice. Ecranul, care păstrează pentru veșnicie o siluetă, un chip, un zîmbet, o lacrimă, pe om și pe actor, va reînsufleți mereu, pentru contemporanii noștri și, pentru cei ai viitorului, chipul lui Gérard Philipe.

Gérard Philipe a fost o vedetă cu priză excepțională la public, căutată de producători pentru a asigura succesul comercial al filmelor. Dar, prin toată viața și cariera sa artistică, actorul a fost antipodul vedetei comerciale cu zîmbetul confecționat, cu scandaluri amoroase abil regizate pentru publicitate.

Gloria l-a îmbrățișat cu cununa-i de lauri, dar nici nu i-a schimbat caracterul și nici nu l-a îndepărtat de sursa vitală a oricărui succes veritabil, pulsul vremii și al umanității. Toți biografii săi, toți prietenii sau cunoscuții sînt unanimi în a defini o serie de calități ale omului și actorului Gérard Philipe, calități care sînt revelatorii, într-o anume măsură, pentru personajele jucate în filme. Pe platou, Gérard Philipe era de un entuziasm debordant, în permanență dornic să cunoască toate detaliile filmului, purtînd



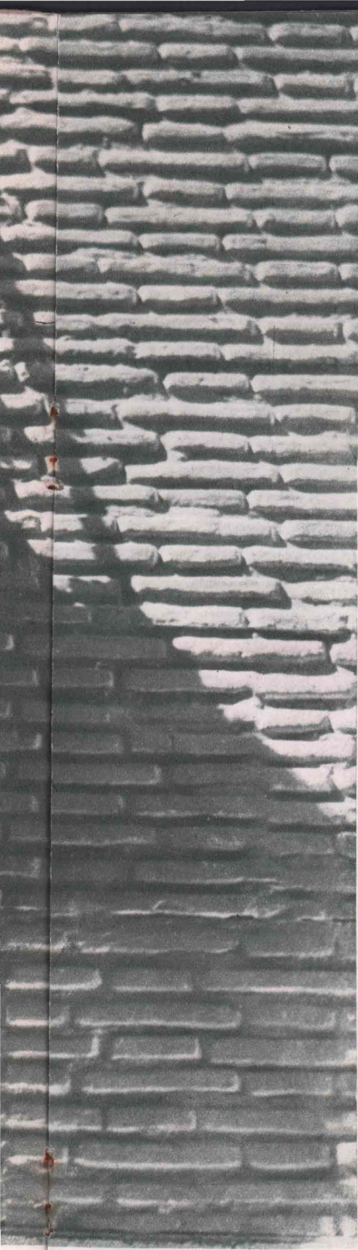
ÎN MARILE MANEVRE, UN FILM TOT DE RENÉ CLAIR, ACTORUL IRONIZEAZĂ CU MULTĂ VERVĂ EROUL SUPERFICIAL, LIPSIT DE SCRUPULE, PE CARE ÎL INTERPRETEAZĂ.



ÎN ECRANIZAREA LUI CLAUDE AUTANT LARA, DUPĂ „JUCĂTORUL DE CĂRȚI" AL LUI DOSTOIEVSKI.



DÎND VIAȚĂ CHIPULUI UNUI DECLASAT CARE NU ȘI-A PIERDUT ÎNSĂ DEMNITATEA UMANĂ (GÉRARD PHILIPE ÎN ORGOLIOȘII).



discuţii interminabile cu regizorul despre psihologia personajului, devenind pentru un timp, în viaţă, prin gesturi, reacţii, atitudine, însuşi eroul filmului. Uitînd de sine, *trăia* arta la maximum de incandescenţă. Animat de un admirabil spirit de echipă, şi fără a afişa o modestie ipocrită, nu folosea cuvîntul „eu". La comunitatea de muncă artistică expresia potrivită pe care o rostea cel mai des era „noi". Cu o pudoare care este proprie marilor sentimente, Gérard Philipe şi-a ferit viaţa intimă de spectacolul public. Era căsătorit de 10 ani, marea sa pasiune era soţia, Anne, era tatăl a doi copii adorabili. În vila sa de la Ramatuelle n-a pătruns niciodată un ziarist dornic de „lovituri" de presă. Gérard Philipe nu era ceea lui comunist, Gérard Philipe a fost un artist de stînga, un artist umanist, în plenitudinea cuvîntului.

Opţiunea pe care a făcut-o în viaţă, a făcut-o şi în filme. Gérard Philipe n-a acceptat niciodată un rol care contrazicea convingerile sale, n-a admis vreodată ca numele său să dea girul unei opere de artă retrograde. Desigur că o asemenea atitudine nu explică încă valabilitatea şi viabilitatea creaţiilor sale (talentul său de actor fiind presupus incontestabil), după cum farmecul său irezistibil nu este suficient pentru a descifra „misterul" Gérard Philipe. Ne exprimăm însă convingerea că arta acestui mare actor va supravieţui timpului, că peste ani nu vom avea dezamăgirea, ca în atîtea cazuri, de a constata că a acţionează după deviza „a trăi, înseamnă a învinge", fie că este modernul Faust din *Frumuseţea diavolului*, care rezistă ispitelor diabolice înfăţişate omului de ştiinţă contemporan, fie că este temperamentalul Georges din *Orgolioşii*, fie că devine anti-erou, deşi fermecător, foarte puţin seducător într-un rol de seducător, în *Monsieur Ripois* sau un patriot plin de vervă în *Till Eulenspiegel* (şi enumerarea poate continua...) Gérard Philipe a încarnat dialectica sentimentelor umane, trăite prin viziunea unui actor al secolului nostru. Mesajul lui Gérard Philipe este un mesaj de bunătate, de inteligenţă, de gentileţe, de dragoste, de sinceritate, de exaltare în pasiune, de nelinişte virilă. Gérard Philipe, omul simplu, melancolicul, iro-



VISĂTORUL, ROMANTICUL EROU DIN FRUMOASELE NOPŢII, INTERPRETAT DE GÉRARD PHILIPE, REGĂSEŞTE FERICIREA—DUPĂ O INCURSIUNE ÎN ISTORIE—TOT ÎN SECOLUL NOSTRU.

ce se cheamă un exemplar virtuos al moralei catolice — toate atributele sale fizice şi publice pledau pentru orice altceva decît pentru o viaţă de călugăr şi tot ce este omenesc nu-i era străin —, dar avea oroare de artificialitate, de zgomot, iubea viaţa simplă, adevărată, cu soare şi umbră, sinceră, înălţată de mari pasiuni creatoare.

Gérard Philipe a călătorit foarte mult, în Franţa şi pe toate meridianele globului. A înţeles că nu poate fi un simplu martor al timpului său, că e dator, ca artist, să fie cetăţean al ţării sale şi al lumii. În bibliotecă îi citea pe Marx şi Engels, imprimînd pe disc Manifestul Comunist; pe străzile Parisului manifesta împreună cu greviştii de la metrou împotriva pericolului fascist; la Havana făcea declaraţii în sprijinul revoluţiei cubane. Fără a fi fost membru al partidudispărut magnetismul misterios care polariza admiraţia noastră.

Există cîteva elemente care îndreptăţesc încă de pe acum o judecată de valoare, ferită de entuziasmul actualităţii pentru un „mit" sau de preferinţa pentru un anume tip de frumuseţe bărbătească, caracteristic unei scurte perioade istorice. Am amintit anumite detalii semnificative din existenţa actorului pentru că ni se pare că Gérard Philipe a izbutit, cum rareori a făcut-o un artist de film, să pună un puternic semn de egalitate între omul din viaţa de fiecare zi şi personajul fictiv de pe ecran.

Gérard Philipe nu va dispare din memoria generaţiilor viitoare, pentru că a întruchipat un ideal, un mod de viaţă, un erou, care nu e caduc, care rezistă încercărilor vremii. Fie că se numeşte Fanfan-la-Tulipe, curajosul, creatorul propriului său destin, care nicul şi exuberantul, actorul viu şi strălucitor, a fost un erou romantic al secolului XX. Avea oroare să fie catalogat ca un „romantic trist". Şi avea dreptate. Prin creaţia sa, întotdeauna complexă, actorul tindea să ţină pasul cu evoluţia vieţii, a aspiraţiilor contemporane. Mi se pare că Michéle Morgan, partenera sa de artă cinematografică, avea dreptate cînd spunea: „Gérard Philipe a fost un erou romantic cum există o dată într-un secol. El a încarnat poezia, armonia, visul pe care încerci să-l atingi, dar îţi scapă".

Dar, adăugăm, el a întruchipat şi speranţa, speranţa unei dimineţi frumoase pentru toţi oamenii. Iar speranţa, certitudinea, frenezia creaţiei ilustrului actor sînt valori umane pe care generaţiile care ne urmează le vor prelua ca pe o făclie.

Ion MIHĂILEANU



DE- UT GÉ- II).

POPULARUL, NĂSTRUŞNICUL TILL EULENSPIEGEL, ÎN FILMUL JUCAT ŞI REGIZAT DE GÉRARD PHILIPE.



ÎN MĂNĂSTIREA DIN PARMA, DE DATA ACEASTA ÎN INTERIORUL ZIDURILOR, CA PRIZONIER.



JULIEN SOREL ÎN ÎNALTA SOCIETATE (ROŞU ŞI NEGRU).



AMBIŢIOSUL JULIEN SOREL (GÉRARD PHILIPE) ÎNFRUNTÎNDU-L CU DEMNITATE PE CEL CARE VREA SĂ-L UMILEASCĂ (ROŞU ŞI NEGRU).



MOSCOVA

AL TREILEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI

59 de țări participante
70 filme de lung și scurt metraj
880 delegați și invitați
137 000 metri peliculă
486 ziariști din 61 de țări
24 membri ai juriului
3 000 000 spectatori
16 premii de aur și argint și...
1 „Mare Premiu"

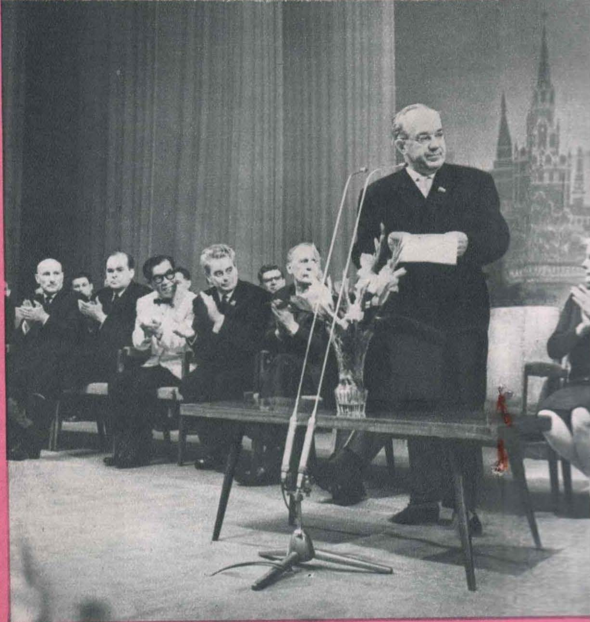


Federico Fellini ținînd în brațe mult doritul trofeu al Festivalului, Marele Premiu cucerit de filmul său OPT ȘI JUMĂTATE.

Tema războiului devine în filmul ceh MOARTEA SE CHEAMĂ ENGELCHEN (regia Jean Kadar și Elmar Klos) punctul de plecare pentru o dezbatere etică lucidă, bogată în ecouri contemporane. Acest film, din care vă prezentăm o fotografie, a fost distins cu o Medalie de aur.

Extremul Nord a devenit un loc des explorat de cinematografia sovietică. După COLEGII și AVÎNTUL TINEREȚII filmul CURSĂ FĂRĂ ÎNCĂRCĂTURĂ (producție Lenfilm în regia lui Vladimir Vengherov) descrie încleștarea dintre nou și vechi în conștiința unui locuitor al Nordului. Filmul a obținut o medalie de argint.





Această fotografie a agenției TASS a surprins momentul inaugural al celui de-al III-lea Festival inte… cinematografic de la Moscova. Vorbește A.V. Romanov, președintele Comitetului de Stat pentru Cinem… al Uniunii Sovietice. În fotografie, de la stînga la dreapta: S. Gherasimov, regizor; V. Baskakov, pre… Comitetului de organizare al celui de-al III-lea Festival; K. Usihara (Japonia); Joris Yvens (Olanda); … (U.R.S.S.); A.V. Romanov; E. Furțeva, ministrul Culturii al U.R.S.S.; E. Anstney (Anglia); Nelson Pe… Santos (Brazilia); Ian Prohaska (Cehoslovacia); Jean Marais (Franța); Ion Popescu Gopo (Romînia); Ian R… (Polonia); Feodor Hitruk (U.R.S.S.); Ianos Herșko (Ungaria); Emil Petrov (Bulgaria).

KOZARA (regia Veljko Bulajici), o dramatică povestire despre rezistența poporului iugoslav în vremea ocupației fasciste, a cucerit una din medaliile de aur.



SUFERINȚELE UNEI FETE a adus cinematografiei japoneze pe lîngă Medalia de aur și o mențiune specială de interpretare acordată artistei Masako Izumi (pe care v-o prezentăm într-un cadru din film.



Fotoreporterul nostru l-a surprins pe actorul, regizorul și scenaristul Pierre Etaix în fața panoului Franței din Piața Revoluției care anunța premiera filmului său SEDUCĂTORUL (distins cu Diploma de onoare a Festivalului).



Artista Ildiko Pécsi sin… feminină din filmul maghia… Reny POVESTIRI ÎN TREN… distins cu o Medalie de argi…







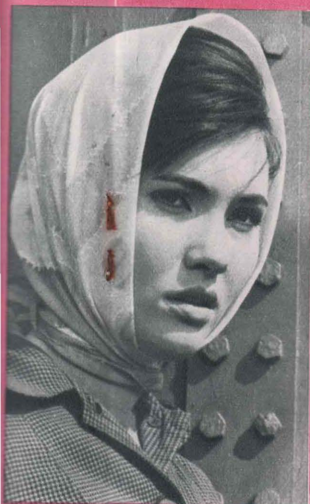
Cinematografia indiană a prezentat la Festivalul de la Moscova filmul CERCUL NUPȚIAL. Artista Suchitra Sen (în fotografia de față împreună cu Sumitra Chatterjee) a cucerit Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină.

ARIPI NEGRE, filmul polo… Evva și Czeslaw Petelski, … o Medalie de argint.



...al celui de-al III-lea Festival Internaționa... Comitetului de Stat pentru Cinematografie ...rasimov, regizor; V. Baskakov, președintele ... (Japonia); Joris Yvens (Olanda); Ivan Pîrîev ... E. Anstney (Anglia); Nelson Perreira do ... Ion Popescu Gopo (Romînia); Ian Rybkovski ...etrov (Bulgaria).

Artista Ildiko Pécsi singura interpretă feminină din filmul maghiar al lui Tamás Reny POVESTIRI ÎN TREN. Filmul a fost distins cu o Medalie de argint.



ARIPI NEGRE, filmul polonez al regizorilor Evva și Czeslaw Petelski, a fost distins cu o Medalie de argint.



Cinematografia vietnameză a prezentat la cel de-al III-lea Festival cinematografic filmul TY HAU, care s-a impus pentru modul în care erau dezvăluite caracterele personajelor și pentru calitățile imaginii. Filmul a fost distins cu o Medalie de argint.



Romanul „12 scaune", al lui Ilf și Petrov a fost transpus pe peliculă de cineaștii cubani (regia Tomas Gutierrez Alea). În fotografie un cadru din film.



Romanul „Gol printre lupi" a fost transpus pe ecran de cineaștii din R.D.G. Filmul a cucerit Medalia de argint pentru calități regizorale (semnatarul regiei, Frank Bayer, este autorul filmelor CINCI CARTUȘE și COPII DE REGE, văzute și la noi).



PALMARESUL FILMULUI

FILME DE LUNG METRAJ

Marele Premiu al Festivalului filmului Opt și jumătate de Federico Fellini (Italia).

Medalia de aur filmului Moartea se numește Engelchen (R.S. Cehoslovacă);

Medalia de aur filmului Kozara (R.S.F. Iugoslavia);

Medalia de aur filmului Suferințele unei fete (Japonia), cu mențiune specială pentru interpretarea actriței Masako Izumi;

Medalia de argint filmului Cursa fără încărcătură (U.R.S.S.);

Medalia de argint filmului Aripi negre (R.P. Polonă);

Medalia de argint filmului Povestiri în tren (R.P. Ungară);

Medalia de argint pentru regia filmului Gol printre lupi (R.D. Germană) — regizor Frank Bayer;

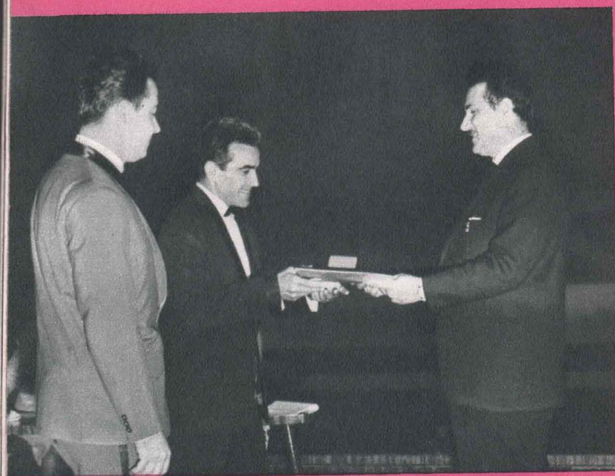
Medalia de argint pentru cea mai bună interpretare masculină actorului Steve McQueen (Marea evadare) (S.U.A.);

Medalia de argint pentru cea mai bună interpretare feminină actriței Suchitra Sen (Cercul nupțial) (India);

Medalia de argint filmului Ty Hau (Vietnam) pentru succesele obținute de o tînără cinematografie, cu mențiune specială pentru interpretarea actriței Tcha Giang;

Medalia de argint pentru valoarea deosebită a imaginii din filmul O familie simpatică (Danemarca) — operator Jorgen Skov.

Lupeni 29: MEDALIA DE ARGINT pentru valoarea deosebită a scenelor de masă şi lucrările realizate în domeniul stereofoniei, DIPLOMA DE ONOARE a Uniunii scriitorilor din U.R.S.S. pentru înalta calitate a scenariului.



21 iulie, mult aşteptata seară a decernării premiilor. Grigori Ciuhrai, preşedintele juriului pentru filmele de lung metraj, înmînează lui Mihnea Gheorghiu, preşedintele Consiliului Cinematografiei, Medalia de argint conferită filmului Lupeni 29.



O convorbire prietenească între americana Susan Strassberg (interpreta principală din filmul JURNALUL ANNEI FRANCK.) şi Colea Răutu.



Încă un moment de emoţie pentru regizorul Mircea Drăgan. După Medalia de argint şi diploma de onoare, primeşte şi autograful cosmonautei Valentina Tereşkova.

De la stînga; Ştefan Ciubotăraşu, Alexandra Zavialova, Ion Popescu Gopo şi Paul Cornea într-o pauză a Festivalului.



SCURT METRAJE

Medalia de aur celui mai bun scurt metraj — Cîntecul fierului (R. P. Ungară);

Medalia de argint celui mai bun documentar — Istoria unei lupte (Cuba);

Medalia de argint filmului documentar Martie-aprilie (U.R.S.S.);

Medalia de argint celui mai bun desen animat: Automania 2000 (Anglia).

Juriul a acordat de asemenea diplome speciale următoarelor filme: Sărbătoarea speranţei (R.P. Bulgaria), Mugurii (Japonia), Krsto Hegedusic (R.S.F. Iugoslavia), Cine seamănă vînt culege furtună (R.D. Germană) şi Pămîntul făgăduinţei (Tanganica).

DIPLOME DE ONOARE

Diploma de onoare a juriului realizatorului filmului Seducătorul, Pierre Etaix (Franţa), care este în acelaşi timp autorul scenariului, regizorul şi principalul interpret.

Premiul Federaţiei internaţionale a presei cinematografice a fost decernat filmului italian Cele patru zile ale oraşului Neapole.

De asemenea, au fost decernate Diplome de onoare de către următoarele organizaţii obşteşti:

Comitetul de organizare a Uniunii cineaştilor din U.R.S.S. — regizorului Stanley Kramer (S.U.A.), actriţei Simone Signoret (Franţa); filmelor 12 scaune (Cuba) şi Semnele Zodiacului (Mexic).

Uniunea asociaţiilor de prietenie — filmului Cele patru zile ale oraşului Neapole (Italia).

Comitetul sovietic pentru apărarea păcii — filmelor Pietrele din Hiroşima (Japonia) şi Urmele roşii (Cehoslovacia).

Uniunea ziariştilor din U.R.S.S. — filmului Sărbătoarea speranţei (Bulgaria).

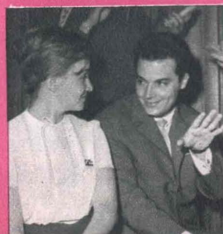
Redacţia revistei „Isskustvo kino" — dramaturgului Abby Mann (S.U.A.).

Comitetul organizaţiilor de tineret din U.R.S.S. — filmului Voi, fetele! (Mongolia).

Uniunea asociaţiilor şi organizaţiilor sportive din U.R.S.S. — actorului Steve McQueen (S.U.A.).



Cunoscutul regizor sovietic Gr. Roşal (dreapta, cu microfonul în mînă) îl felicită pe Mircea Drăgan pentru calităţile artistice ale filmului său.



Mila Karmila (Indonezia) şi Ştefan Ciubotăraşu în timpul proiectării unor comedii sovietice.

Margareta Volodina (interpreta femeii-comisar din TRAGEDIA OPTIMISTĂ) discută cu regizorul Mircea Drăgan.



1. Jean Marais și Bercina Seveda (Cuba) discută antrenant.



2. Mari Töröcsik este o actriță mult iubită de moscoviți. Iat-o în holul hotelului „Moscova" salutîndu-și admiratorii.



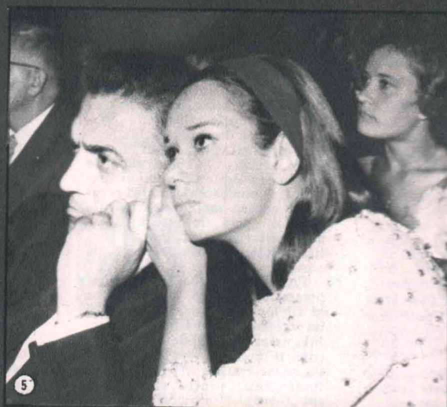
3. De la stînga la dreapta: artista turcă Nilüfer Aydan, Tatiana Samoilova (U.R.S.S.) și Simone Signoret (Franța) într-o discuție colegială.



4. La întîlnirea vedetelor feminine cu ziariștii, A. Zaharcenko, organizatorul conferințelor de presă, se străduie să stăvilească avîntul fotoreporterilor.



5. Lea Massari și Federico Fellini, cîteva minute înaintea decernării Marelui Premiu al Festivalului.



6. Artista Angelica Domröse (R.D. Germană) și Oleg Strijenov înconjurați de fotoamatori.

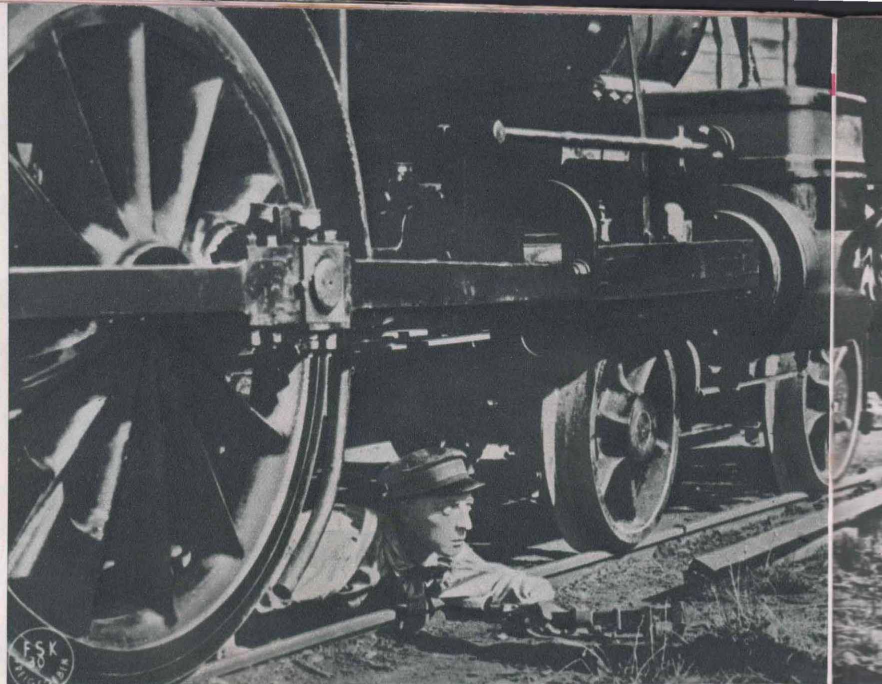


7. Tony Curtis și soția sa, o fotoamatoare pasionată, în Piața Roșie.



(Foto-reportaj: I. HANANEL)

BUSTER KEATON ŞI COMICUL MODERN



MECANICUL „GENERALEI"

Buster Keaton constituie o revelaţie pentru generaţia noastră (a celor născuţi după stingerea primei sale glorii). Spectatorii lui Malec, „omul cu faţa de piatră" a cărui celebritate a făcut ocolul pămîntului între anii 1920 şi 1930 nu pot înţelege emoţia noastră, a celor ce-l descoperă abia cu reluarea *Mecanicului „Generalei"* şi a unui fragment din antologia marilor comici. Întîlnirea cu Keaton n-are nimic din condescendenţa sentimentală cu care privim de obicei reîntoarcerea pe ecran a maeştrilor rîsului de odinioară, a celor ce au încîntat copilăria părinţilor noştri.

Regizorul american ne uimeşte pentru că ni se adresează, peste decenii, într-un limbaj cinematografic evoluat. Ne derutează pentru că — şi aceasta în perioada gagului cerebral cultivat de Tati ori de Louis Malle — autorul lucidei persiflări a poncifelor comice, *Zazi* — ne supune unui examen de strălucitoare vervă, spiritualitate rafinată.

Descoperim însă cu Keaton nu numai un original virtuos al comicului, ci şi un estet al lui, un filozof şi un psiholog al umorului, de cea mai rară calitate intelectuală.

Că-şi depăşeşte, ca orice geniu, cu mult epoca (în scurta istorie a cinematografului „epoca" se poate rezuma la un deceniu, la limitele unei şcoli, ale unei generaţii), e lesne de înţeles.

Debutînd cu Fatty în 1917, actorul american se rupe încă de atunci de comicul grotesc cu care n-are tangenţe. Bastonada, burlescul sînt respinse de acest cineast subtil, pătrunzător, ce radicalizează umorul, conferindu-i substanţialitate, urmărindu-i esenţa şi nu efectul facil.

Omul care n-a zîmbit niciodată pe ecran a stîrnit hohote de rîs de-a lungul anilor, şi reînvie astăzi cu o forţă nebănuită. Distrugînd mitul vulgar al clovnescului, el a ridicat rîsul — ca şi marii clasici — de la actul reflex, mecanic, la o emanaţie a spiritualităţii, a fanteziei inventive şi lucide.

E curios cum un public cinematografic deprins cu ieftina „tartă cu cremă" şi bastonada de tipul farsei medievale transplantate pe peliculă a reacţionat cu entuziasm la arta modernă, profundă şi neaşteptată a singularei personalităţi din istoria filmului mut.

Aceasta pentru că geniul lui Keaton n-a mers împotriva inteligenţei populare, ci în întîmpinarea ei, scuturînd-o de prejudecăţi şi conformisme, comodităţi de spirit, redîndu-i spontaneitatea şi ascuţimea. Keaton e modelul creatorului care stîrneşte reflecţia, stimulează imaginaţia spectatorului şi de aceea e îndrăgit. Poate fi considerat deopotrivă un precursor al comediei cinematografice moderne şi educator al publicului contemporan.

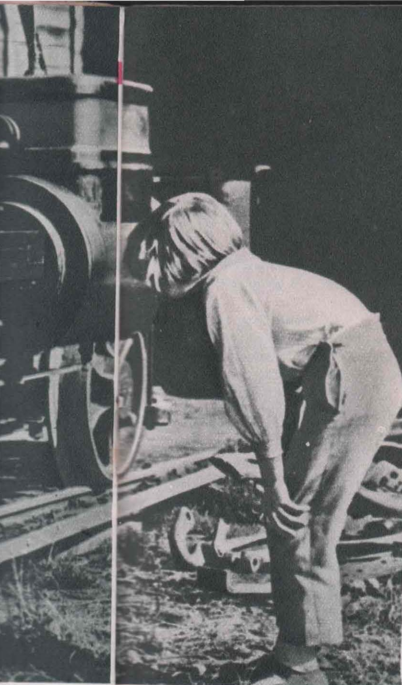
„Cînd nu lucrez îmi place să studiez matematica, să-l citesc pe Karl Marx şi să compar filozofiile" răspundea el, în 1929, unui gazetar. Cultura vastă, gustul ştiinţelor, se reflectă în creaţia sa. S-a spus despre „gagul keatonian" că e construit după reguli arhitecturale precise, cu efecte îndelung gîndite, matematic calculate. Dar aceasta nu exclude spontaneitatea creaţiei sale, ci presupune lucida ei stăpînire de către un artist-intelectual ce ne aminteşte de Eisenstein, prin tendinţa — proprie cineastului modern — de a descoperi fundamentul material al actului inspiraţiei artistice. „Toate gagurile provin din legile timpului şi spaţiului. O bună scenă comică comportă adesea mai multe calcule decît o operă de mecanică" — ne familiarizează Keaton cu particularităţile procesului său de creaţie.

Prin formaţie, ca şi prin temperament, Keaton e un creator al zilelor noastre, prin excelenţă un creator cinematografic: „celula umană a celei de-a 7-a arte", cum îl numeşte, cu însufleţire, un critic francez. Îi împărtăşim însufleţirea, pentru că *Mecanicul „Generalei"* e o creaţie excepţională. E un studiu multilateral despre natura comicului cinematografic.

Tot ce ţine de inventivitate e epuizat în filmul lui Keaton realizat în 1926. Drumul locomotivei conduse de mecanicul Johny Gray între cele 2 fronturi ale armatelor americane aflate în plin război de secesiune reprezintă un fel de simbol al încercării omului simplu de a afla logica, finalitatea unui haos belicos ce-l smulge preocupărilor paşnice.

Luat de avalanşa celor mai fantastice peripeţii în care-l aduce războiul şi întîmplarea, micul mecanic de locomotivă nu-şi pierde cumpătul, îşi vede meticulos de treabă, respingînd prompt şi ingenios asalturile violente ale ambelor părţi. Eroismul său n-are nimic romantic şi agresiv. E eroismul celui ce respinge, cu raţiune şi calm dezarmant, ofensiva demenţei. Imperturbabilul mecanic american - muncitor inteligent şi descurcăreţ, pasionat de maşina sa, găsind în relaţia cu ea toată sursa inventivităţii intens productive — are ceva din spiritul iscoditor, lucid şi pionieresc al eroului lui Gopo. Unul cucereşte un miraculos univers tehnic pe care-l domină, mîndru rege al propriei sale creaţii, celălalt supune, în scop umanitar, poetice sfere cosmice. Simpli, fireşti, modeşti, dar plini de fantezie şi îndemînare, cei doi eroi moderni de comedie contrazic şablonul umorului rezultat din stîngăcie şi neadaptare, grotesc, impunînd tipul zilelor noastre, armonios şi dezinvolt. Seninătatea lui poate părea stranie în mijlocul fantasticelor întîmplări care-l solicită. Imobilitatea sa tulburătoare nu provine însă din dezinteres mizantropic faţă de tot ce-l înconjoară — cum se insinua de unii critici tendenţioşi —, ci din conştiinţa superiorităţii unui spirit matur, echilibrat. De aici o mare armonie (chiar atunci cînd, spirit revoltat, eroul său găseşte mijloacele cele mai extravagante de a-şi doborî adversarii gălăgioşi şi ridicoli în agitaţia lor sterilă), eleganţă (considerată impasibilitate) a gestului comic concentrat, sobru, modern. Sînt însuşirile care fac din Keaton un contemporan al gîndirii cinematografice.

Alice MĂNOIU



POZNAȘA LOCOMOTIVĂ „THE GENERAL" ȘI MECANICUL EI, NU MAI PUȚIN NĂSTRUȘNIC (BUSTER KEATON).

BUSTER KEATON „OMUL CU FAȚA DE PIATRĂ"



cinema

DOCUMENTARE

4000 DE TREPTE SPRE CER

Pentru a defini acest documentar e mai nimerit să împrumuți anumite denumiri picturii, decît să recurgi la obișnuitele analogii literare. Mai curînd *peisaj industrial* decît reportaj, filmul impresionează fiindcă descrie realități al căror dramatism autentic depășește în intensitate cele mai spectaculoase ficțiuni. Pentru a construi barajul de pe Argeș, oamenii lucrează de-a dreptul în stîncă; ei urcă, în fiecare zi, patru mii de trepte pe scări de lemn fixate uneori vertical în peretele muntelui. Înainte de apariția primelor drumuri, a camioanelor, munca începe prin adevărate expediții alpine.

Mai precis situat în timp și mai concret decît alte filmări asemănătoare — cele de la Bicaz, de pildă, care se păstrau la nivelul ilustrațiilor izolate — filmul surprinde atent spectacolul uluitor al unui atît de anevoios început. El are una din calitățile primordiale ale genului — este un adevărat document și va emoționa și peste ani, prin forța faptelor smulse uitării. I se potrivește cel mai bine calificativul de peisaj industrial, pentru că este construit ca o viziune de ansamblu a șantierului care se naște, fără să detașeze momente, eroi sau acțiuni particulare din întreg: vedem pe cei care escaladează stînca, pentru a deschide prin explozii drumuri și platforme de muncă. Asistăm la apariția utilajelor în valea sălbatecă. Sîntem de față la primele înjghebări ale barajului. Pentru ca, la sfîrșit, să părăsim șantierul în plină fierbere. Auzim, în pacea de demult a acelor locuri, primele strigăte, îndemnuri și semnale de muncă, apoi exploziile, apoi declanșîndu-se triumfal simfonia complexă a muncii de construcție.

Filmările sînt frumoase, operînd cu puterea de emoționare a graficii, prin contraste neașteptate, dure (operator: Petre Gheorghe), iar montajul îngrijit, urmărind creșterea nu numai pe linia imaginilor, dar și în banda sonoră.

Cum s-a întîmplat de multe ori în ultima vreme, cineaștii de la studioul „Sahia" dovedesc că își cunosc meseria. Și dînd ceea ce se cuvine muncii conștiincioase a regizorului Titus Mesaroș, elogiile noastre sînt din nou atrase de măiestria și spectaculosul eroism al muncii și atmosfera intimă a unor momente. Picăturile de apă condensate din ceață pe metalul negru al macaralelor sau parbrizurile camioanelor pe care se leagănă regulat acele ștergătoarelor sau racursiurile ameţitoare ale blocurilor de piatră pornite pe cablu din înălțimi spre vale, sînt imagini-acord, care, pentru cîteva secunde, ne așază în perspectiva lăuntrică a dramaticei încleștări pe care am văzut-o pînă atunci descrisă în toată măreția ei exterioară. Și cu toate astea...

Cu toate astea, filmul lasă în conștiința privitorului și o urmă de regret. Toate acestea sînt frumoase, emoționante, dar puțin reci. În loc să vedem, de mai multe ori, picioarele anonime ale celor care urcă, înlănțuite într-un refren izbutit din punct de vedere ritmic, am fi vrut să le vedem mai mult chipurile. Cele cîteva strigăte și îndemnuri autentice, imprimate la fața locului, ne-au trezit dorința de a auzi mai de aproape vocile acestor oameni, de a asculta crîmpeiele unor discuții de muncă sau — transformate în monolog liric prin contrapunere cu imaginea — povestirile lor simple despre munca de pînă atunci. Am fi vrut să desprindem, din întregul peisajului, fapte-detalii, momente particulare. Cu alte cuvinte, un portret colectiv al oamenilor care schimbă peisajul.

Ana Maria NARTI



OPERATORUL PETRE GHEORGHE FILMÎND UN PLAN DE ANSAMBLU DIN 4000 DE TREPTE SPRE CER.

Compozitorii noștri și muzica de film

Nu este greu de remarcat că toate filmele romînești izbutite de pînă acum au avut o muzică de valoare. Succesele lui Liviu Ciulei și Mircea Drăgan s-au legat de realizările muzicale ale lui Theodor Grigoriu. Filmelor lui Gopo li s-a asociat numele lui Dumitru Capoianu. E aproape imposibil de imaginat un film bun cu o muzică proastă, cu toate că posibilitatea inversă — film slab sau mediocru cu o muzică bună — nu este de loc exclusă. Aș cita un singur caz de acest fel, filmul *Vara romantică* a cărui muzică inspirată, semnată de Laurențiu Profeta, nu a putut salva deficiențele dramaturgiei.

Puțini mai sînt astăzi dispuși să-i atribuie muzicii de film o funcție pur auxiliară. Vechile teorii despre „muzica pe care nu o auzi" au fost dezmințite de mult de către marile creații cinematografice, în care coloana sonoră generează, prin ea însăși, impresii de neuitat.

Faptele înseși dovedesc că în ciuda numeroaselor furci caudine prin care trece creația pentru film a compozitorului (cronometrarea riguroasă, dirijarea tiranică a inspirației în funcție de subiect, stil, montaj etc.) acesta are prilejul, pe calea cinematografiei, să-și desăvîrșească meșteșugul, să-și lărgească mijloacele de expresie. Filmul îl învață să se exprime concis, să creioneze sugestiv și pregnant o imagine, să adîncească și să dezvolte un sentiment.

Se pune adeseori întrebarea: cum trebuie să fie muzica de film? Este ca și cînd ai întreba cum trebuie să fie mużica simfonică sau de cameră. În privința caracterului muzicii sînt posibile variații infinite, la fel ca în privința caracterului filmului însuși. Dacă există filme-poem și filme lirice, filme psihologice și filme de acțiune, drame cinematografice și comedii bufe — genuri care n-au ca element comun decît... pelicula, pe ce bază ai putea discuta „în general" muzica de film? O simplă melodie cîntată la vioară sau flaut poate îndeplini o funcție muzicală pentru filmul întreg, în timp ce alte opere cinematografice cer vaste desfășurări orchestrale.

De altfel, în legătură cu aceasta, să-mi fie permisă prima remarcă: în filmele noastre se supralicitează adeseori elocvența muzicală, tinzîndu-se spre simplizări excesive și uitîndu-se de efectul expresiv sporit pe care l-ar putea avea uneori tocmai economia de mijloace. O asemenea tendință se naște cîteodată și din dorința regizorilor, nesiguri de resursele dramaturgice ale filmului, de a-și „asigura" emoția spectatorului. Dar, evident se întîmplă altfel: din clipa în care muzica își depășește atribuția, ea își diminuează puterea în spectacolul cinematografic. Ai putea asculta separat două fragmente muzicale destinate aceleiași secvențe: ele ar putea fi din punct de vedere al culorii, duratei, atmosferei etc. la fel de potrivite, unul din ele avînd însă un plus de expresivitate, orchestrație sau o armonie mai bogată. Nu e de loc exclus ca tocmai *celălalt* să fie fragmentul mai potrivit, deoarece caracterul secvenței cerea aci comentariului sonor mai multă discreție, o anume paloare. Firește, pot fi și cazuri inverse cînd muzicii i se cere o pregnanță cît mai mare. Cine hotărăște un caz sau celălalt? Regizorul, firește. Și totodată filmul însuși. În cazul compozitorului care lucrează pentru prima dată cu un anumit regizor mi se pare fundamental ca înainte de a scrie prima notă să cunoască sau să intuiască stilul, structura expresivă a viitorului film (vizionînd operele anterioare ale regizorului și o parte cît mai mare a materialului filmat). Altfel el poate fi supus riscului paradoxal de a scrie o muzică foarte bună, impecabil suprapusă montajului, inspirată de momentele dramatice ale scenariului, care să distoneze totuși intim cu stilul povestirii și al imaginii sau chiar cu stilul restului coloanelor sonore (zgomotele). Regizorul și compozitorul au un important rol „diagnostic" care funcționează din prima zi a colaborării lor; ei trebuie să hotărască: va fi o muzică lirică, „nepretențioasă", „va fi o muzică arhitecturală", „bogată în mijloace orchestrale", „va fi o atmosferă muzicală vagă, fără desfășurări melodice pregnante" etc.

S-ar putea obiecta: de ce e nevoie să se stabilească un „diagnostic general" al întregului film? Poate că în cutare secvență se va potrivi muzică de un fel, dincolo de un alt fel... Din păcate, așa se și întîmplă uneori. În filmul *Omul de lîngă tine* de pildă, Radu Șerban uzează cînd de mijloacele sale familiare, utilizînd melodia-refren, cînd se transformă într-un comentator simfonic al unei situații sau al unui peisaj. Muzica (de altfel bine scrisă) îndeplinește funcții multiple, dobîndind, cum e și firesc, caractere multiple. Ar fi nedrept să-l învinuim pentru asta pe Radu Șerban; filmul însuși avea acest stil heteroclit care-l lipsea pe compozitor de elementul cel mai necesar, „fiorul principal" al filmului.

Un asemenea „fior principal" este iscodit întotdeauna, cu perseverență, de Theodor Grigoriu. E drept că, avînd de colaborat îndeobște la filme bune, i-a fost și mai ușor să-l găsească. Să ne amintim de muzica *Erupției*, obsedată de tristețea pămîntului sterp, de muzica *Valurilor Dunării*, în care încordarea, sentimentul de nesiguranță a vieții înfruntat cu bărbăție alcătuiau nota dominantă a comentariului sonor, de asprimea ușor visătoare a muzicii din *Setea*, de sentimentul de încleștare, de „pumni strînși" al muzicii *Lupenilor 29*. Firește, unitatea nu exclude varietatea, nici în comentariul muzical și nici în filmul însuși.

În cadrul varietății concepției muzicale a unui film, în funcție de caracterul lui, intră și ipoteza „film fără muzică". Sesizarea unei asemenea posibilități depinde nu numai de regizor (care se poate uneori înșela), ci și de lipsa de subiectivism a compozitorului. Există filme fără muzică de o mare expresivitate și putere emotivă. Este oare acesta un argument împotriva valorii muzicii în film? Ar fi ca și cînd ai spune că o bună simfonie fără clarineți neagă importanța clarineților în altă simfonie. Nici o dogmă nu trebuie să-și facă loc în acest domeniu atît de complex. Principalul este doar ca orice hotărîre privind existența sau inexistența muzicii în film, stilul ei, cantitatea ei, bogăția ei sonoră, să izvorască dintr-o bună intuire *prealabilă* a specificului viitorului film. (Prealabilă pentru că, din păcate, sînt rare cazurile cînd un compozitor scrie muzica după realizarea și montarea integrală a filmului.) Ca să-l poată intui bine, compozitorul are nevoie de cultură cinematografică și regizorul de cultură muzicală. Marile colaborări regizor-compozitor (Eisenstein cu Prokofiev, de pildă, sau Chaplin cu... el însuși) dovedesc aceasta din plin.

Să nu uităm însă că pentru a intui specificul, e necesar ca filmul să-l aibă, într-adevăr. Într-un film cenușiu o muzică inspirată va părea proastă, pentru că ea plutește în gol, e izolată.

În definitiv, fiecare film trebuie să-și aibă muzica pe care o merită și filmele noastre încep să-și merite din ce în ce mai mult o muzică sensibilă, bine gîndită, de un înalt nivel artistic.

Ionel HRISTEA

POPAS PRINTRE
CINEAŞTII IUGOSLAVI

- **KOZARA**
- **O FATĂ STRANIE**
- **UN MINUT PENTRU UN OMOR**
- **LADY MACBETH DIN SIBERIA**

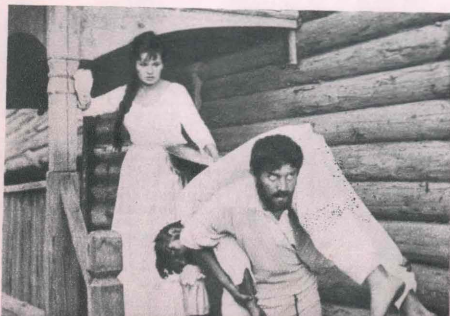

KOZARA. REGIZOR: VELJKO BULAJIC. OPERATOR: ALEKSANDER SECULOVIC





▲ O FATĂ STRANIE. REGIZOR: IOVAN ZIRANOVIC. ÎN ROLURILE PRINCIPALE: SPELA ROZIN ŞI VOJA MIRIC.

CADRU DIN FILMUL IUGOSLAV UN MINUT PENTRU UN OMOR (FILM DE AVENTURI ANTINAZIST). ◀


CUNOSCUTA ACTRIŢĂ DE TEATRU OLIVERA MARCOVIC, INTERPRETA PRINCIPALĂ DIN FILMUL LUI WAJDA, LADY MACBETH DIN SIBERIA.

Cu ocazia premierei filmului *Străzile au amintiri* care a avut loc la Belgrad, am avut prilejul să vizionez o serie de filme iugoslave de producţie recentă şi să discut cu creatorii lor în legătură cu cinematografia ţărilor noastre.

Din cele văzute acolo este greu — şi poate prematur — să-mi fac o părere completă despre cinematografia iugoslavă, a cărei producţie, de circa treizeci de filme pe an, însumează numeroase tendinţe şi stiluri. Voi încerca totuşi să desprind cîteva din căutările creatoare ale cineaştilor iugoslavi.

Prima tendinţă, şi care mi se pare cea mai fecundă, este orientarea spre un cinematograf naţional legat puternic de specificul ţării şi în care putem recunoaşte tradiţiile şi obiceiurile poporului. Filmele realizate în acest spirit se caracterizează printr-un realism riguros în care cunoaşterea vieţii poporului reprezintă cartea de vizită a creatorilor.

Astfel, cu filmul *Kozara*, experimentatul regizor Veljko Bulajic realizează un mare succes naţional şi internaţional. De altfel, recenta lui premiere cu medalia de aur la cel de-al III-lea Festival internaţional al filmului de la Moscova atestă lucrul acesta. Este un film al războiului de partizani, tratat sobru, cu mult dramatism lăuntric şi cu o sigură creionare a caracterelor. Patetismul şi profunda sinceritate a autorilor reuşesc să pună în valoare unul din cele mai strălucite episoade de luptă antifascistă din istoria popoarelor Iugoslaviei.

Aceeaşi tendinţă de reliefare a specificului naţional, de data aceasta manifestată într-un film de contemporaneitate, o întîlnim şi la regizorul Branko Bauer care a realizat *Prekobrojna (În urmărirea lui Mihail)*, o poveste plină de umor şi prospeţime petrecută pe un şantier al tineretului.

Cunoscutul regizor polonez Andrzej Wajda realizează în Iugoslavia un film intitulat *Lady Macbeth din Siberia* după scenariul lui Sveta Lukis, o dramă întunecată a cărei acţiune se petrece în Rusia ţaristă şi care parafrazează cunoscuta tragedie shakespeareană.

Ecranizarea romanului *O excursie în cer* de Grozdana Olujec (o tînără scriitoare din Belgrad), a prilejuit regizorului Jovan Zivanovic realizarea unui film intitulat *O fată stranie*, a cărui acţiune se petrece în mediul studenţesc. Lăsînd de-o parte unele influenţe străine (Françoise Sagan, de pildă, cu o problematică erotică şi cu o atmosferă de nelinişte caracteristică tineretului din ţările capitaliste), filmul ne prezintă o imagine profund realistă a mediului, printr-o suită de detalii semnificative de foarte bună calitate. Acest ultim film ar marca, să zicem, trecerea spre o altă serie de filme direct influenţate fie de „noul val" francez, fie de Antonioni.

Multă polemică scrisă şi verbală a prilejuit apariţia filmului *El şi Ea*, realizat de către un regizor din noua generaţie — Aleksander Petrovic. Acţiunea filmului se petrece la Belgrad în zilele noastre. Doi tineri a căror identitate socială nu se precizează, se îndrăgostesc. Filmat în decoruri naturale, pe stradă, cu aparatul ascuns, cercetînd cu atenţie stările sufleteşti extrem de schimbătoare ale celor doi eroi, regizorul, care e şi autorul scenariului, ne face o voită demonstraţie a ceea ce se cheamă film fără subiect. Solicitînd permanent colaborarea spectatorului, punîndu-l în situaţia de a descoperi prin efort de imaginaţie subtextul, filonul interior, motivările psihologice în evoluţie, regizorul Aleksander Petrovic se apropie foarte mult de Antonioni.

Un loc aparte îl ocupă în peisajul filmului iugoslav talentatul regizor de filme de desen animat Dušan Vucotic. Pline de umor şi lirism, filmele lui sînt cunoscute în toată lumea, iar ultimul, *Surogat*, a fost distins cu Premiul Oscar.

Nu pot încheia aceste sumare notaţii fără a aminti de numeroasele filme în coproducţie sau coparticipare care se turnează actualmente în Iugoslavia. Cîteva titluri: *Răpirea Sabinelor*, *Războiul Troiei*, *Samson*, *Iuliu Cezar*, *Furia lui Hercules*, *Taras Bulba*, *Mihail Strogoff* etc...

Cinematografia iugoslavă se găseşte în plină dezvoltare şi nu este exclus ca foarte curînd să dea filme de răsunet internaţional.

Manole MARCUS

CE FILME ROMÎNEŞTI VREM SĂ VEDEM...

...A fost una dintre acele „zilnice, profunde și temeinice convorbiri între tovarăși“ (am citat un vers din Iannis Ritsos), o discuție desfășurată la ora amiezii, fără vreun ritual dinainte convenit, în marea sală a bibliotecii clubului Uzinelor „Republica“. Redactorii revistei „Cinema“ aflați într-o vizită la uzină au fost literalmente „asaltați“ cu întrebări de către gazdele lor, muncitori și tehnicieni, care însuflețesc una dintre marile cetăți ale industriei din țara noastră. Cu pricepere și pasiune, ei ne-au vorbit despre filmele pe care le-au îndrăgit, despre interpreții preferați și nu s-au sfiit să critice, argumentînd cu competență, peliculele slabe.

Unei relatări „cinematografice“ i-am preferat un procedeu gazetăresc cunoscut: am transcris cîteva din părerile exprimate, succint, fără comentariile de rigoare.

★

DUMITRU CONSTANTINESCU (maistru):

Trebuie spus că sînt încă prea puține filmele a căror acțiune se petrece în uzine sau pe șantiere. Iar atunci cînd viața muncitorilor este oglindită pe ecran faptele în stare să convingă sînt înecate într-un torent de generalități, de discuții complicate. Ca să redai firescul vieții trebuie să te situezi ideologic și artistic, din toată inima alături de eroii cărora vrei să le dai viață. Omului „din afară“ îi va fi greu să realizeze aceasta, oricît s-ar „minuna“ (nefiresc, după părerea mea) de tot ceea ce vede în jurul lui, atunci cînd ne vizitează. Apoi, vedeți și dumneavoastră, o uzină e aproape cît un orășel. În unele filme, majoritatea momentelor acțiunii se petrec în cabinetele directorului și inginerului-șef. Sînt mai „cinematografice“ fotoliile și telefoanele decît uzina, cu viața și oamenii ei? Insuccesul filmului *Omul de lîngă tine* a fost, cred, datorat și unui asemenea mod de a reflecta realitatea.

ION POSOMOGU (lăcătuș):

Ar fi bine dacă pe cineaștii noștri i-ar preocupa mai mult problemele de educație. Iată una: sînt oameni care divorțează cu ușurință, fără motive temeinice. Am văzut un film interesant pe această temă *(Sentința se va da joi*, polonez). Sau altă temă: Am citit în „Scînteia“ un articol care mi-a plăcut foarte mult. Era vorba acolo de un cetățean care are o atitudine condamnabilă față de mama sa, lăsînd-o fără sprijin la bătrînețe. Atitudini de acest fel se mai întîlnesc. Există tot felul de cazuri în care oamenii nu se comportă cum ar trebui și noi nu trebuie să rămînem nepăsători. De ce le ocolesc cineaștii?

GHEORGHE POPA (maistru):

În viața familiei mele, filmul ocupă un loc important. Împreună cu nevasta și cu cei trei copii sînt prezent la fiecare premieră. Dintre filmele romînești, cel mai mult mi-a plăcut *Lupeni 29*. E un film emoționant, cald, oglindind cu putere de sugestie un episod luminos din istoria clasei noastre muncitoare. În plus, spre deosebire de alte filme, aici am simțit că echipa cineaștilor a fost o echipă pasionată, dinamică. Repet, mi-a plăcut foarte mult. Mai e o problemă care mă interesează: felul cum reacționează unii spectatori la filme de duzină. Am văzut și eu *Cartagina în flăcări* și *Tinerii* și nu am înțeles de ce a fost atîta zarvă, atîta înghesuială la casă. Aceste filme nu au idei artistice, caracterele personajelor sînt naiv conturate, iar decorurile și costumația jignesc adesea bunul gust. E drept, după o zi mai grea, îți dorești cîteodată un film... ușor, cu acțiune simplă, cu muzică și culoare, în stare să-ți mai descrețească fruntea, să te odihnească. Desigur, ca în cazul literaturii ori al muzicii, îți trebuie — și pentru film — o educație artistică. Și această educație nu se face numai — să zicem — vizionînd un film bun. E un proces ceva mai complicat... Trebuie să formăm gustul spectatorului, dar în același timp, trebuie să-i mergem în întîmpinare. Cu mijloace superioare, cineaștii pot să realizeze și filme vesele, atrăgătoare, cu muzică bună (în *Tinerii* era o asemenea muzică) cu un text bun și cu culoare bună (în *Cartagina* era o asemenea culoare). Mi-am dat seama că spectatorii știu — în marea lor majoritate — să discearnă, dar, iarăși repet, trebuie să știi să le intuiești dorințele. Practic, în cazul discutat, vrem ca cineaștii noștri să realizeze filme cu adevărat tinerești (ceea ce nu era filmul *Tinerii)*, ori evocări istorice care să nu vulgarizeze istoria (ceea ce nu era *Cartagina)*.

RODICA NEAMŢU (inginer):

Voi vorbi despre un singur lucru: despre dinamica filmului. Pentru mine, mijloacele tehnice ale cinematografului au fost uluitor de rapid perfecționate și pentru faptul că — pe lîngă alte motive — cineaștii voiau să redea cît mai firesc *ritmul* vieții. Cînd mă gîndesc la film, mă gîndesc în primul rînd la *acțiune*. Eu vreau să-i rog pe cineaști să nu ignoreze acest lucru. De multe ori, mișcările oamenilor sînt încete, eroii sînt „îmbătrîniți“ de gesturile inutil cumpătate, iar acțiunea se desfășoară obositor de încet. În plus, vreau filme pătrunse de patos romantic. Visez o ecranizare după „Toate pînzele sus“ de Radu Tudoran.

GHEORGHE PARASCHIV (strungar):

Vreau să văd cît mai multe filme de actualitate! Aș vrea și — cum să mă exprim eu, ca să nu se supere cineaștii noștri? — cred că există posibilitatea să se facă filme mai izbutite despre actualitate decît cele văzute de noi pînă acum. Filmele inspirate din industrie (cum a fost *Mîndrie)* mi s-au părut superficiale. Nu mai rețin nimic din acest film... O fată, care se numea Marina și un cîntec — tot „Marina“, pe atunci la modă. Nu era ceva real, totul părea rodul unor naive speculații.

În ceea ce privește comediile. Îmi plac, dar aș vrea ca ele să fie mai naturale. În *Post-restant* erau multe lucruri dulcege, false. Chiar pretextul! Ca să spun drept, mie nu-mi plac roboții din principiu. Îmi creează o impresie neplăcută. Sînt obositori, monotoni, urîți, triști, fără viață și cu pretenția de a semăna cu oamenii. Eu cred că tehnica viitorului va folosi dispozitive automate și nu roboți. Roboții rămîn mai mult în seama literaturii științifico-fantastice.

Noi nu ne pricepem la probleme de măiestrie artistică, dar dacă e vorba să se facă într-adevăr filme de inspirație majoră, convingătoare, despre viața noastră, atunci ar trebui ca în fiecare film să se urmărească evoluția a mai puțini eroi. În filmele noastre sînt totdeauna urmărite paralel mai multe grupuri de personaje și nu ne mai amintim după vizionare de nici unul prea bine. Și apoi aceste personaje ar trebui urmărite mai mult în *timp*, bunăoară, acum și peste 10 ani. Cum ar fi niște colegi, care se despart și se întîlnesc — schimbați — peste cîțiva ani. Aceste distanțe în timp îngăduie zugrăvirea unor procese evolutive. Filmele noastre sînt cam statice. Nu înfățișează oamenii și destinele lor, în raport cu timpul și luptîndu-se cu timpul!

★

În timpul convorbirii ne aruncam uneori privirea în spațioasa încăpere a bibliotecii clubului. Parcă o știam de undeva.

— Da, într-adevăr, ne confirmă cineva impresia. Aici s-au filmat cîteva scene din *Nu vreau să mă-nsor*.

Ne aflam deci pe un „platou de filmare“.

Din discuții ne-am dat încă o dată seama că prezența cineaștilor noștri pe astfel de „platouri“ se cere a fi constantă. Cetățile industriale de genul Uzinelor „Republica“ sînt propice pentru afirmarea talentului autentic, pentru crearea unor opere cinematografice originale și durabile.



V-O PREZENTĂM PE ANA SZÉLESI, STUDENTĂ LA INSTITUTUL DE TEATRU DIN TÎRGU-MUREȘ, PE CARE, DUPĂ CE AȚI VĂZUT-O ÎN VACANȚĂ LA MARE, O VEȚI REÎNTÎLNI ÎN VÎRSTĂ PRIMEJDIOASĂ, FILM ÎN CARE TURNEAZĂ ACUM SUB ÎNDRUMAREA LUI FRANCISC MUNTEANU.

■ Primele „vederi romînești"

■ Documentarele epocii

■ Imagini despre primul război mondial

ci ne ma

STUDII

Începuturile filmului romînesc

SALA „DACIA", RENUMITUL LOC DE ÎNTRUNIRI POLITICE AL BUCUREȘTIULUI DE LA ÎNCEPUTUL ACESTUI VEAC, A CUNOSCUT ȘI ASEMENEA MANIFESTĂRI: OAMENII MUNCII, ADUNAȚI DE 1 MAI, ÎȘI AFIRMĂ HOTĂRÎREA DE A LUPTA PENTRU IDEILE SOCIALISMULUI (IMAGINE DIN FILMUL DOCUMENTAR ÎNTÎLNIRE LA SALA „DACIA").



Cu greu se pot reconstitui astăzi momentele de început ale cinematografiei noastre. Din puținele filme realizate la începutul acestui secol, nu ne-au parvenit decît fragmente. O istorie scrisă a filmului romînesc nu există, ci doar sumare și răzlețe însemnări presărate prin ziarele și revistele vremii ori în memoriile unor publiciști. Un asemenea memorialist, C. Bacalbașa, nota în cartea sa „Bucureștii de altădată" că locuitorii capitalei noastre au cunoscut cinematograful încă din anul 1894. Dacă lucrurile ar sta într-adevăr așa, am avea suficiente motive să ne mîndrim pentru că istoricii filmului stabiliseră ca dată a primei reprezentații cinematografice publice seara zilei de 28 decembrie 1895 și locul: Café Central din Paris.

Adevărul este însă altul. Abia după celebra reprezentație de la Paris, în cursul anului 1896, un emisar al lui Lumière poposește și în capitala noastră ca să popularizeze invenția. Ziarul „L'Indépendance Roumaine" pune la dispoziție unul din saloanele



ÎN JURUL CĂPIȚELOR DE IN, „BĂTAIA" FIRELOR CA MUNCĂ REZERVATĂ FEMEILOR ȘI COPIILOR. FILMUL CULTURA INULUI RĂMÎNE UN DOCUMENTAR VALOROS PRIN SURPRINDEREA CÎTORVA ASPECTE CARE DEZVĂLUIE CONDIȚIILE GRELE DE MUNCĂ ALE ȚĂRĂNIMII DE ATUNCI.

redacţiei sale din piaţa Teatrului Naţional şi, după o zgomotoasă reclamă, evenimentul mult aşteptat se produce. În ziua de 27 mai 1896, în faţa unui număr apreciabil de curioşi, sînt proiectate celebrele benzi ale lui Lumière care produc o puternică impresie. Deci, la numai cinci luni de la „premiera lor mondială", aceste filme erau prezentate bucureştenilor care, entuziasmaţi, vor umple de aici încolo, zi de zi, salonul ziarului.

Primele „vederi romîneşti" au fost realizate, se pare, un an mai tîrziu de către operatorul Menu. Cel puţin aşa anunţă numărul din 29 iulie 1897 al ziarului „L'Indépendance Roumaine" care publică şi programul spectacolului ce avusese loc în salonul redacţiei în seara din ajun: *Bîlciul de la Moşi*, *Inundaţiile de la Galaţi*, *Terasa Cafenelei Capşa* etc.

Probabil că în anii următori au mai fost imprimate pe peliculă şi alte vederi, dar ele nu s-au păstrat.

Prin 1908—1909 activa ca operator C. Ionescu. Împreună cu un alt pasionat al filmului, C. Teodorescu, îşi înjghebase un laborator propriu unde îşi prelucra filmele. Ei au realizat imaginile despre castelul Peleş, zborul lui Blériot deasupra hipodromului de la Băneasa în 1909, parăzile şi alte materiale ce se află în păstrarea Arhivei Naţionale de Filme.

În 1910 îşi începe activitatea de operator şi documentarist Constantin Ivanovici care, alături de N. Barbelian, T. Posmantir şi V. Gociu, este unul din pionierii filmului romînesc. După cum Grigore Brezeanu poate fi socotit pe drept cuvînt primul regizor de film artistic în ţara noastră, C. Ivanovici poate fi considerat primul documentarist.

Cel dintîi film al său, de vreo 300 metri, se intitula *Cercetaşii* şi a fost turnat la Curtea de Argeş. În acelaşi an (1910), el realizează *Bucureştii sub zăpadă*, un documentar de 120 m, editat mai tîrziu la Paris de casa Gaumont. Spectatorii puteau admira o panoramă a Bucureştiului sub zăpadă, apoi diverse vederi de iarnă pe Calea Victoriei şi bulevarde, un tramvai cu cai care curăţa zăpada, Cişmigiul cu lacul îngheţat, unde bucureştenii se întîlneau să patineze.

Împreună cu C. Ionescu, Const. Ivanovici filma cursele de cai de la hipodromul Băneasa. Cei care asistau la alergări erau anunţaţi la sfîrşit că „se pot vedea pe pînză", peste cîteva zile, la cinema Venus.

În 1913, Const. Ivanovici a filmat *Conferinţa de Pace de la Bucureşti* ţinută în sala de marmură a hotelului „Bulevard Palace". Condiţiile tehnice în care a lucrat au fost foarte vitrege. Lipsa de lumină l-a obligat să filmeze doar cu şase imagini pe secundă (în loc de optsprezece), pentru a obţine o expunere mai lungă. Din această cauză, la proiecţie, mişcările persoanelor au apărut, fireşte, mai sacadate. Din păcate, acest important document istoric nu s-a păstrat, tot aşa cum nu s-a mai găsit nimic din subiectele de actualităţi pentru jurnalele Casei Pathé filmate de operatorul Svoboda (venit în ţară prin 1911).

Interesul trezit de primul film artistic romînesc, *Războiul Independenţei* (1912), şi relativul lui succes de public, l-au încurajat pe Leon Popescu să încerce şi alte producţii. Asigurîndu-şi concursul actorilor Marioara Voiculescu şi C. Radovici (care au girat şi funcţia de regizori) şi împreună cu operatorii N. Barbelian şi francezul Chenier, Leon Popescu a produs în anii 1913—1914 cîteva filme din care s-au păstrat doar titlurile: *Amorul unei prinţese*, *Fedora*, *Oţelul răzbună*, *Bastard*, *Spionul*. Alături de Marioara Voiculescu şi C. Radovici, apăreau aici actori de seamă ai scenei romîneşti ca Tony Bulandra, Gh. Storin, A. Demetriad, Romald Bulfinski, Marioara Cinski şi alţii.

„Platoul de filmare" fusese amenajat în curtea Teatrului Liric: un podium de scînduri, cu perdele de jur împrejur pentru reglarea luminii. Nu se filma cînd bătea vîntul, de aceea podiumul fusese construit în curte, unde era mai ferit. Toate accesoriile (decoruri, mobilă, perucherie) şi personalul erau împrumutate de la teatru, iar generatorul teatrului alimenta, la nevoie, cu electricitate, cele cîteva arcuri şi lămpi cu mercur aduse de la Paris. Toate aceste filme au ars în 1916, puţin timp înaintea evacuării Capitalei.

Începutul războiului a pus problema organizării unui Serviciu cinematografic al armatei. El a luat fiinţă însă abia în noiembrie 1916, aşa că din prima parte a campaniei (luptele din Transilvania şi retragerea spre Moldova) nu există nimic. Primul documentar consacrat războiului şi realizat de C. Ivanovici se intitula *Refacerea armatei romîne în munţii Carpaţi*. Avea vreo 600 de metri şi înfăţişa cîteva scene de lupte la Măgura Caşinului. Filmul a fost prezentat la Iaşi şi, tot aici, în sala Teatrului Naţional (al cărui director era ofiţerul... Mihail Sadoveanu), a fost proiectat mai tîrziu un documentar de lung metraj despre bătălia de la Mărăşeşti. Era un jurnal complet, de 2 400 m, al acestei lupte, realizat de un singur om: C. Ivanovici (care a fost nu numai operator şi monteur, ba chiar, la premiera filmului, şi proiecţionist!).

Între timp mai sosise la Iaşi George Ercol, reprezentantul lui Pathé News; a luat şi el o serie de vederi.

Cît a durat războiul, C. Ivanovici a filmat peste 6 000 de metri, între care şi reintrarea armatei romîne în Bucureştiul eliberat de sub ocupaţia nemţească. Mai există în arhivă fragmente din această ediţie specială. Se vede Calea Victoriei, în faţa Cercului Militar şi coloana de soldaţi care defilează în aclamaţiile mulţimii. Pentru a obţine materialul consacrat eliberării Capitalei, C. Ivanovici a parcurs întreg traseul coloanei, de la Mogoşoaia pînă la Cercul Militar, fugind cu aparatul de filmare în spate.

După terminarea războiului, activitatea cinematografică s-a reluat greu. Sînt de semnalat un scurt metraj artistic, *Întîlnire la Monte Carlo* (1919), în care apăreau Lya de Putti, Maria Filotti, Ion Manolescu, Gh. Storin şi Mihalesco, şi un film de desen animat, *Păcală în lună* (1921), realizat de caricaturistul Aurel Petrescu.

Abia în 1923 este început un nou film artistic de lung metraj *Ţigăncuşa de la iatac*. Îşi dădeau concursul două case producătoare din Berlin şi Haga (regizor fiind olandezul Alfred Halm, iar asistent Jean Mihail), avînd ca interpreţi pe Elvira Popescu, Petre Sturdza, Gr. Mărculescu.

Activitatea de documentarist a lui C. Ivanovici marchează în 1922 o ediţie specială cu vizita lui Badoglio în Romînia şi un documentar despre viaţa emigranţilor romîni în Statele Unite ale Americii. La expoziţia industriei din Romînia, organizată în 1922 în actualul Parc al Libertăţii, a fost prevăzut un pavilion special pentru proiecţii. Pe tot timpul cît a fost deschisă expoziţia, au rulat documentare industriale realizate de acelaşi neobosit C. Ivanovici. Ele prezentau Reşiţa, industria petrolieră, industria lemnului, fabricile din Timişoara, Uzinele „Vulcan" şi „Lemaître" etc. Erau subiecte separate, unele avînd doar 150—200 metri, altele ajungînd pînă la 600 metri.

Scopul pentru care fuseseră făcute era bineînţeles propagandistic. Dar dincolo de partea „atractivă" şi „instructivă", se puteau întrezări condiţiile grele în care lucrau muncitorii din industria noastră, tot aşa cum din documentarele *Agricultura în Romînia* (C. Ivanovici) şi *Cultura inului în Romînia* (T. Posmantir) sînt de reţinut imaginile muncii istovitoare a femeilor şi copiilor la cîmp sub supravegherea moşierului şi în prezenţa vechilului.

Faptul că multe din aceste documentare nu mai există reprezintă o mare pierdere nu numai pentru viitorii cercetători ai cinematografiei romîneşti, dar şi pentru cei care studiază istoria ţării din primele decenii ale secolului nostru.

Marius TEODORESCU

STEREO

Dezvoltarea şi perfecţionarea continuă a tehnicii au adus şi vor aduce şi de acum înainte cuvinte noi în limbajul curent. *Stereoscopia* şi *stereofonia* nu sînt însă fenomene recente şi nici invenţii prea noi.

Faptul că atît organul de percepţie al văzului cît şi cel al auzului sînt dublate — oamenii au avut de cînd se ştie *doi* ochi şi *două* urechi — nu reprezintă o simplă măsură de prevedere a naturii, ca o rezervă pentru caz de accident, ci constituie însuşi fundamentul perceperii „în spaţiu" a senzaţiilor vizuale şi auditive. De altfel cuvîntul grec *stereos* — însemnînd *solid*, deci un corp ce are o formă şi un volum definit — este utilizat în mod curent în limbajul contemporan pentru a desemna un fenomen legat de noţiunea de volum, de *spaţiu*, de *relief*.

Cuvîntul grec *phone* (de unde fonograf, microfon, telefon, radiofonie etc.) a intrat de mult în vocabularul universal. Stereofonia reprezintă deci *sunete* (voci) *în spaţiu* sau, cu înţeles mai liber, *sunetul în relief*.

Să presupunem că ascultăm acum un concert înregistrat pe un disc obişnuit, nestereofonic sau vizionăm un film sonor obişnuit. Posibilitatea de a localiza sursa sonoră în spaţiu nu ne mai poate folosi în acest caz decît pentru a identifica cel mult *locul difuzorului*, ceea ce, în cazul cinematografului, este mai mult dezavantajos decît interesant. Dacă senzaţia de profunzime, *de distanţă*, poate fi oarecum sugerată, în schimb localizarea laterală — dreapta-stînga — este *imposibilă*. Chiar dacă la înregistrare s-au folosit nenumărate microfoane, pe fonograma filmului sau a discului s-a înregistrat numai *rezultanta lor unică*. Chiar dacă în sala de cinematograf s-ar folosi nenumărate difuzoare aşezate oricum în jurul nostru, toate acestea vor reproduce în fond *acelaşi* sunet şi astfel, principala calitate a auzului biaural, arătată mai sus, este brutal suprimată. Pentru a o putea recupera este *obligatoriu* sistemul stereofonic. Acesta comportă reproducerea a *minimum două* fonograme simultane: una pentru partea dreaptă, cealaltă pentru partea stîngă. Simplificînd puţin problema, am putea presupune că la înregistrare urechile ascultătorului au fost reprezentate prin *două* microfoane ce au condus *fiecare* la cîte o fonogramă independentă (nu amestecate ca în cazul fonogramei obişnuite). Reproduse în *două* difuzoare (sau grupe de difuzoare) amplasate corespunzător la dreapta şi stînga, aceste două fonograme îi vor restitui — cel puţin în parte — ascultătorului dreptul de a auzi normal, drept pe care imperfecţiunea mijloacelor tehnice nu i l-a putut satisface timp de cîteva decenii.

Utilizată ca scop în sine sau ca exhibiţie publicitar-comercială, stereofonia este în pericol de a se discredita. Judicios folosită în scopuri artistice, ea are mari şi incontestabile perspective.

În cinematografie mai apare însă şi alt aspect al problemei.

Dacă, pentru ecranul normal, imobilitatea sursei sonore (difuzorul) nu distonează prea supărător cu deplasarea laterală a imaginilor respective, în cazul ecranului lat nu mai este acelaşi lucru. Cu cît este mai mare lărgimea ecranului, cu atît mai pronunţat apare, în cazul filmelor nestereofonice, pericolul ca imaginile personajelor *să se despartă* — în deplasarea lor pe ecran — de glasurile lor fidel şi imperturbabil amplasate în dreptul difuzoarelor. De aci necesitatea realizării de filme stereofonice pe trei, patru, şase sau nouă canale, care corespund la tot atîtea difuzoare sau grupuri de difuzoare distribuite în sala de proiecţie, în funcţie de sursa diferitelor sunete: din faţă, din spate, de sus, din dreapta sau stînga şi chiar de... jos.

Stereofonia se impune deci tot mai mult ca o componentă a artei cinematografice moderne.

Dan IONESCU

SANDA TOMA ŞI ION DICHISEANU

în vizită la cinema

Sanda Toma a urmat Institutul de teatru (ca şi Dichiseanu). Apoi a jucat pe scena unui teatru de provincie (ca şi Dichiseanu).

Dichiseanu este acum unul dintre talentele reale ale celei mai tinere generaţii de slujitori ai teatrului romînesc (ca şi Sanda Toma) şi a debutat cu mult succes în film (iarăşi, ca şi Sanda Toma).

Unde încep deosebirile?

Prima dragoste a Sandei Toma e... teatrul.

— Uitaţi că vă aflaţi la revista „Cinema"? am intervenit noi, cu o oarecare asprime în glas...

— Nu, ni s-a răspuns, dar scena îmi dă bucurii mai mari, mai profunde. Teatrul, cred eu, solicită capacităţi de interiorizare sporite, aici apropierea de public se realizează mai uşor. Teatrul e mai... „necruţător", te reprezintă cu mai multă precizie, în vreme ce posibilităţile tehnice ale filmului pot ascunde defecte (de interpretare, desigur), pot să-l deruteze pe spectator.

— Şi eu, iubesc enorm teatrul, ne-a spus Dichiseanu, dar dacă trebuie să aleg, ei bine, marea mea dragoste e... filmul.

— Foarte interesant, am intervenit noi, aţi formulat o opinie care îi va bucura pe protagoniştii celei de-a şaptea arte.

Pentru a-i defini artisticeşte pe oaspeţii noştri am făcut uz, de data asta, de o altă formulă decît cea folosită pînă acum: în locul unei încercări de a-i caracteriza prin ceea ce socotim că le este particular, i-am lăsat pe tinerii actori să facă aceasta, vorbindu-ne... despre acei mari actori ale căror creaţii şi le-au luat drept model, şi acei scriitori pe care îi îndrăgesc mai mult.

Sanda Toma ne-a spus:

— Preferinţele mele, în materie de film, se îndreaptă spre Simone Signoret şi Inokenti Smoktunovski, dintre actorii străini şi Eugenia Popovici şi George Calboreanu dintre cei romîni.

Dichiseanu a fost la fel de concis:

— Jean Gabin, Mari Töröcsik, Irina Răchiţeanu şi George Vraca.

În ceea ce priveşte pasiunile literare, Sanda Toma ne-a mărturisit dragostea pe care o nutreşte pentru versurile lui Arghezi şi pentru cărţile scrise de Creangă, Caragiale, Hogaş, Sadoveanu şi Sebastian.

— Dintre lucrările scriitorilor tineri...

— ...îmi plac romanele lui Titus Popovici. Din literatura universală pe Dostoievski, Hemingway şi Dreiser îi citesc cel mai mult.

Dichiseanu:

— Am îndrăgit poeziile lui Bacovia şi proza lui Hemingway. O admiraţie statornică o am pentru mult regretatul Nicolae Labiş.

Vorbind, în continuare, despre relaţia teatru-film, Sanda Toma ne-a spus:

— Sînt motive care mă fac să cred că regizorul de film trebuie să aibă o pregătire dacă nu superioară, cel puţin mai multilaterală decît regizorul de teatru. Acesta poate pune în scenă un spectacol înarmat cu o justă înţelegere a textului dramatic şi uzînd de o anume precizie a mijloacelor artistice şi fără ca verva şi fantezia lui să fie mult solicitate, iar spectacolul poate să iasă bun. Regizorul de film trebuie să aibă un plus de spontaneitate, să fie preocupat pînă la obsesie de *ritmul* de desfăşurare a acţiunii, lui nu-i sînt îngăduite drumurile pe căi dinainte bătătorite şi nici măcar cele de mijloc, el trebuie să caute cu ardoare *noul*. Uneori însă, ei nu *conving* echipa de filmare de intenţiile lor artistice şi nu-i stimulează pe interpreţi. Nu e mai puţin adevărat că mai există modalitatea de a „justifica" — actor fiind — un insucces, prin a-l acuza pe regizor de acesta.

— Eşti mulţumită de colaborarea cu filmul?

— Răspund cu sinceritate: da! Fiindcă, aproape indiferent de scenariu, aveam prilejul să învăţ, în primul rînd. Am filmat în *Bădăranii*, *Darclée* şi *Celebrul 702*.





— Eu, ne spune Dichiseanu, după o apariţie în *Darclée* de care nu sînt prea mulţumit, am filmat sub îndrumarea lui Paul Călinescu în *Porto-franco*, după care mi s-a încredinţat un rol principal în *Post-restant*. Tocmai cînd mă săturasem să interpretez roluri de „lichele simpatice" mi s-a propus să joc în *Tudor* rolul unuia dintre cei mai vestiţi căpitani ai pandurilor: Oarcă. Am pregătit rolul cu migală şi seriozitate şi aştept cu emoţie aprecierea publicului. Pentru că a venit vorba de *Tudor*, trebuie să vă spun că îmi doresc multe roluri în filme istorice în care să fie evocate pagini din istoria poporului nostru. Nu ştiu de ce, folosindu-se de tezaurul literaturii, scenariştii nu vor să şteargă colbul de aur de pe acele texte pline de romantism care ne-au încîntat copilăria. În plus, vreau să le comunic prietenilor regizori o altă dorinţă a mea: visez un film în care să pot... cînta. Nu vă miraţi, îmi place foarte mult muzica (am apărut — cîndva — într-un spectacol de estradă şi una dintre melodiile cîntate acolo a fost imprimată pe disc de către casa „Amiga" din R.D.G.).

— Ce trebuie să-l caracterizeze pe tînărul actor, după părerea dumitale?

— Răspund cu un singur cuvînt: Pasiunea! Trebuie să-ţi iubeşti meseria, să te preocupe realizarea unor roluri complexe, să-ţi stimezi tovarăşii.

★

Discuţia s-a terminat. O privire spre cadranul ceasornicului şi un „la revedere" prietenesc. Peste puţine minute, cei doi vor fi pe scenă şi-şi vor rosti rolurile cunoscute cu aceeaşi caldă emoţie de fiecare seară.

De fapt, discuţia continuă...

G. T.

UMOR



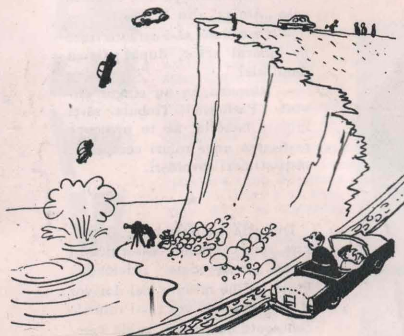


TĂTICULE, TU ZICI CĂ ĂSTA E TARZAN?



MINUNAT APARAT! ÎL CUMPĂR!

PROIECȚIE ÎN FAMILIA CINEAMATORULUI ALPINIST.



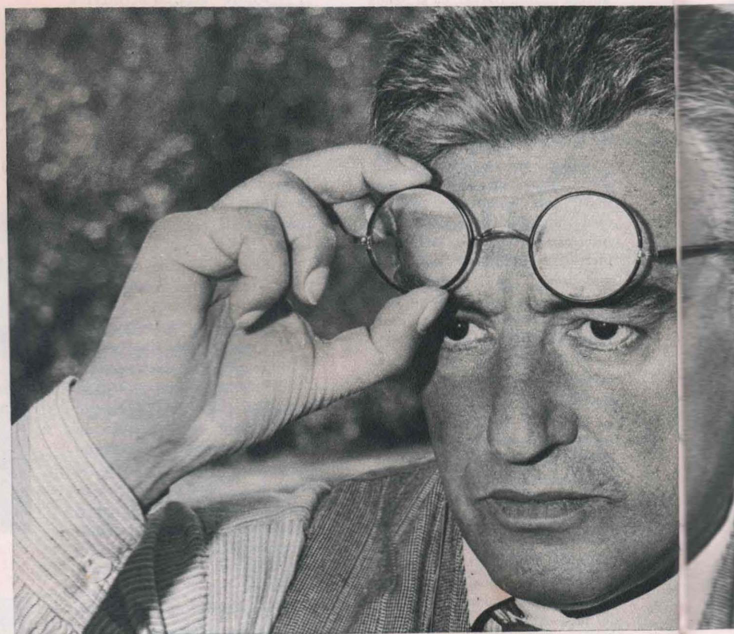
PROBABIL SÎNT DOAR FILMĂRI DE PROBĂ!

(din revista Спутник кино фестивала)

cinema

PROFIL

vittorio de SICA



VITTORIO DE SICA REALIZEAZĂ ÎN FILMUL MEDICUL ȘI VRACIUL EXCELENTUL PORTRET AL UNUI VRACI ȘARLATAN CARE STĂPÎNEȘTE POPULAȚIA UNUI ȚINUT ÎNDEPĂRTAT

Figură impunătoare în arta ecranului, considerat în prima linie a novatorilor, creator realist și dibaci meșteșugar, dotat cu o sensibilitate directă și expresivitate naturală, Vittorio de Sica a fost, multă vreme, cel mai fidel exponent al noului curent care a revoluționat cinematografia italiană după cel de-al doilea război mondial — neorealismul. El a creat — una după alta — cîteva capodopere incontestabile: *Sciuscia*, *Miracol la Milano*, *Hoții de biciclete*, *Umberto D*...

În 1943, de Sica își începe prodigioasa colaborare cu marele artist Cesare Zavattini, literat, scenarist și pictor. Despre acest cuplu criticul Luigi Chiarini scrie: „Fără de Sica, Zavattini riscă să cadă în intelectualism, dar fără Zavattini, de Sica ar putea să alunece într-un sentimentalism oarecare. Se poate spune că unul este dominat de o inteligență sensibilă, iar celălalt de o sensibilitate inteligentă."

Hoții de biciclete, filmul lor care a făcut cea mai mare vîlvă, premiat de 6 ori, în Italia, la

CA

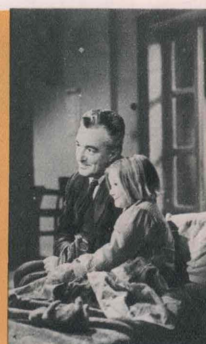
ÎN BIGAMUL, DE SICA PARODIAZĂ IMAGINEA AVOCATULUI DEMAGOG ŞI POLTRON.



ÎN GENERALUL DELLA ROVERE ARTISTUL JOACĂ TRAGI-COMEDIA UNUI IMPOSTOR.



ZÎMBETUL PATERN AL LUI DE SICA, PUS ÎN VALOARE ÎN FILMUL BONJOUR ELEFANT.



IATĂ-L PE VRACI CĂUTÎND SĂ „TĂMĂDUIASCĂ" (MEDICUL ŞI VRACIUL).





OR-
TAT

Cannes, la Locarno, distins cu „Oscar"-ul american, cu „Panglica albastră" şi alte menţiuni, foloseşte mijloacele specifice neorealismului: subiect social cu o fabulă simplă, ambianţă naturală, interpreţi neprofesionişti, fotografie lipsită de orice artificiu...

★

Dacă în unele filme ale sale Eisenstein ia ca interpreţi neprofesionişti, dar îi conduce pe nişte coordonate oarecum limitate în ce priveşte jocul actoricesc, de Sica merge mai departe în această privinţă şi cere neprofesionistului o interpretare egală cu cea a actorului de profesie. El pune în principal accentul tot pe expresivitatea naturii omeneşti (ca la Eisenstein sau Pudovkin), dar o foloseşte şi pentru interpretarea subiectului propriu-zis. În filmele lui de Sica interpretul trebuie să întruchipeze un caracter întortocheat, complex. Totuşi, de Sica apelează la neprofesionişti pentru că şi el consideră ca esenţială *expresivitatea* şi nu *tehnica* actoricească.

„Actorul — spune de Sica — este indispensabil teatrului, dar nu filmului", necontestînd însă prin aceasta marile creaţii actoriceşti cinematografice. Pentru că, de Sica nu poate nega, în sine, calitatea actorului. El însuşi a fost şi este actor, în cel mai bun înţeles al cuvîntului.

În filmele sale, de Sica foloseşte nealterată şi ambianţa: decorul interior natural, exteriorul pe viu. Acestea devin cinematografice doar prin selecţie şi încadratură, ele nu sînt aproape niciodată reproduse, echipa de filmare preferă să se deplaseze în locurile şi climatul acţiunii. Astăzi, cînd pelicula a devenit ca material tehnic şi mai sensibilă decît atunci, el foloseşte platoul studioului doar în cazuri extreme. Chiar într-un film care îmbină elemente de legendă şi întîmplări fantastice cu un mediu realist, *Miracol la Milano*, realizat în 1951, după romanul lui Zavattini „Toto cel bun", interpreţii rămîn, în marea lor majoritate, aceiaşi, iar faptele supranaturale se filmează în decorurile cele mai cunoscute din Milano. Actorii filmează alături de neprofesionişti, simbolul şi metafora sălăşluiesc laolaltă foarte bine cu cele mai simple şi mai directe elemente de viaţă cotidiană.

O altă realizare, caracterizată printr-un joc actoricesc impecabil (deşi regizorul uzează aproape exclusiv de copii) este *Sciuscia*, realizată în 1946, înaintea *Hoţilor*. Printr-o măiastră dirijare a aparatului de filmat, cadrul dispare şi se desfăşoară parcă în faţa noastră viaţa însăşi. Dacă de obicei pe ecran simţi actorul sau regizorul, o secvenţă sau un detaliu construit, aici nimic nu este viciat, prefabricat, nimic nu „pare" artă. Şi, poate, în acest „nimic nu pare artă" rezidă însăşi genialitatea acestui film. Fiecare detaliu sau gest este plin de o semnificaţie gravă. Nicăieri n-a ajuns de Sica la demascarea societăţii capitaliste pînă la gradul în care a făcut-o în acest film.

Opera care s-a pretat celor mai contradictorii discuţii a fost *Umberto D* (1951). De Sica meditase foarte mult asupra acestui film pe care l-a închinat tatălui său. Realizarea lui i-a cerut un mare efort intelectual şi o deosebită pasiune. De data aceasta fabula este extrem de liniară fiind aproape neesenţială. De Sica reuşeşte o secţiune analitică a realităţii, foarte profundă şi foarte incisivă. Rafinamentul său extrem însă îl duce la realizarea unei povestiri aparent neconsistente, greu de asimilat la prima vizionare.

Cu toate că *Umberto D* a fost considerat cel mai bun film al anului 1951 şi a primit cea mai importantă distincţie la Festivalul filmului din Punta del Este, insuccesul de casă l-a pus pe regizor într-o mare derută. Zavattini însuşi l-a părăsit, acuzîndu-l de estetism şi rafinament excesiv. De Sica pleacă în America, sperînd să înfăptuiască un proiect intitulat *Miracol pe Rin*. Filmul nu este realizat, dar Vittorio de Sica nu se mai întoarce în Italia pentru a produce opere la valoarea celor dinainte, ci face un compromis turnînd *Stazione Termini* cu producătorul american Selznick.

Deoarece a avut în general multe insuccese financiare cu

GENERALUL DELLA ROVERE ÎN MOMENTUL ARESTĂRII



operele sale, de Sica este nevoit să joace ca actor în din ce în ce mai multe filme, cu deosebire după 1952. În *Păcat că ești o canalie* realizează un excelent cuplu actoricesc cu Sophia Loren. În filmul lui Rosselini *Generalul della Rovere* interpretează—cu inteligență și sensibilitate — o lichea recuperabilă, construindu-și foarte bine rolul, mai ales în prima parte a filmului.

Un timp s-a crezut că de Sica a renunțat la veleitățile sale de regizor, dar iată că realizează *Ciocciara* (cu Sophia Loren în rolul principal). Poate că opera lui Moravia n-a constituit o materie primă preferată de regizor. În lucrările sale cele mai bune el medita, de obicei, asupra cotidianului. De aceea, cu toate că această operă a lui de Sica are multe scene emoționante, ea nu ajunge la valoarea critică și la profunzimea cărții lui Moravia.

Filmul următor, *Judecata supremă*, care povestește istoria unor oameni îngroziți de o voce din neant ce anunță că sfîrșitul lumii se va produce la ora 6 în ziua respectivă, este departe de a fi ajuns la valoarea capodoperei *Miracol la Milano*.

★

Oare se întîmplă și cu Vittorio de Sica așa cum se petrec lucrurile cu „furioșii" sau cu cei din „nouvelle vague"?

Multe declarații ale sale sînt de prost augur. De pildă:

— „...După război (zice el) problema principală era sărăcia. Acum, această problemă este omul cu absoluta sa lipsă de încredere în viață, indiferența sa față de sentimente, lipsa sa de orgoliu, de demnitate etc. Valoarea spirituală a vieții nu mai există. Priviți tinerii, nu mai au nimic. Nici măcar ambiție. Sînt goi, goi... Și știți, chiar în Italia unde noi îl avem pe Papa... ei bine, e același lucru". (Răspuns la întrebarea de ce a părăsit mediul filmelor *Sciuscia*, *Hoții de biciclete* etc.)

Corespunde acest pesimism realității? N-a mai rămas nimic de spus despre Italia? Recentul *Banditii din Orgosolo* al lui de Seta demonstrează contrariul; iată cum un elev își muștruluiește maestrul pentru declarațiile de mai sus, prin propria sa operă. Nu se mai poate spune nimic despre Italia, unde capitalismul și exploatarea fiintează din plin, unde sînt greve, falimente financiare, nestabilitate economică, organizatorică? Toți au crezut că demascarea exploatării în *Miracol la Milano* e doar un început, dar se pare că de Sica s-a oprit la mijlocul drumului.

Oare regizorul nu se va mai întoarce la zilele sale bune? Nu va urma exemplul elevilor săi de Seta, Ermanno Olmi (cu *Il Posto*) sau mai recentul Rosi cu *Salvatore Giuliano* care atestă o nouă înflorire a neorealismului, alături de stilul lui Antonioni în *Aventura* sau *Noaptea*?

Iulian MIHU





UMBERTO D





BIGAMUL



MEDICUL ȘI VRACIUL



BONJOUR ELEFANT.

MÎINE VA FI PREA TÎRZIU.

școala cinematografică suedeză



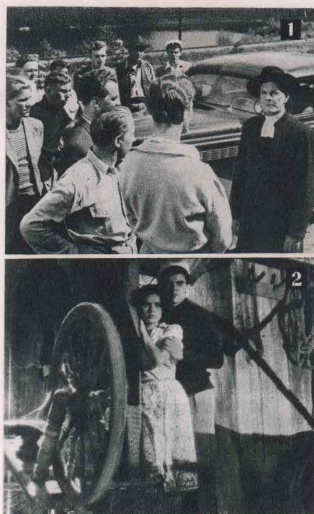
De la primele încercări mai organizate — făcute în 1913, sub egida lui Carl Magnussen în studiourile „Svenska" — datorită valorificării peisajului variat, plin de prospețime și a existenței unei rodnice tradiții teatrale și literare, Suedia ajunge în scurtă vreme să se impună printr-un stil definit al producției sale cinematografice. Ecranizînd o piesă de un laconic tragism a dramaturgului islandez Johan Sigurjonsson, Victor Sjöström se deplasează în Laponia, unde realizează tablouri de o austeră măreție. Rolul principal al filmului său *Proscrișii*, Ejvind, om dintr-o bucată, dornic să-și urmeze drumul alături de femeia iubită, era interpretat — cu mare forță de convingere și simț al nuanțelor — chiar de către regizor.

O activitate multilaterală desfășoară, în aceeași perioadă, Mauritz Stiller. Acesta devine celebru transpunînd în imagini de o riguroasă și subtilă compoziție romanul *Comoara lui Arne*, de Selma Lagerlöf. De neuitat este ritmul vizual, înlănțuirea simfonică a episoadelor, mișcarea maselor, coloritul pitoresc. Conducînd excelent actorii (el a revelat publicului pe Greta Gustafsson — Garbo), Stiller evoluează apoi spre comediile frivole. Tocmai această latură a talentului său îndeamnă Hollywoodul să-l „racoleze" — împreună cu Greta Garbo și Lars Hanson — fără însă ca Stiller să mai dea ceva de valoare.

Începe, o dată cu filmul sonor, o etapă cenușie pentru țara care dăruise ecranului regizori de frunte și actori remarcabili, printre care un loc aparte ocupă Gösta Ekman. Dramolete sentimentale, comedioare provinciale, conflicte mic-burgheze inundă ecranele. Totuși, o pleiadă întreagă de cineaști, cu tendințe diverse, izbutesc să-și manifeste posibilitățile, în ciuda dificultăților economice (o limbă cu circulație restrînsă, împiedicînd exportul; ruinarea cîtorva producători). Un exemplu bun îl oferă *Intermezzo* (regia Ivar Johansson), subtilă analiză psihologică unde talentul, sinceritatea covîrșitoare a debutantei Ingrid Bergman se afirma, alături de marele Gösta Ekman. De altfel, peste 2 ani, filmul—refăcut cu Leslie Howard în studiourile engleze — marca începutul carierei internaționale a actriței. Pe aceeași linie, se situează, sub influența lui Marcel Carné, dar într-un stil mai direct, cu căldură umană, creația lui Schampl Bauman, care, în *Cariera* și *Noi doi*, vestea apariția unui talent sigur pe mijloacele sale: Signe Hasso (înghițită și ea de „Molohul" american.)

O prezență interesantă, marcînd începutul unei renașteri produsă în 1940, o constituie Alf Sjöberg, cu expresivitatea sa poetică, dînd viață celui mai umil și aparent banal peisaj, cu o înțelegere umanizată a tradițiilor populare. O operă remarcabilă a acestui cineast complex este *Drumul spre cer* (1942), pornind de la drama în versuri a lui Rune Lindstrom. Mai tîrziu, Sjöberg cizelează alt film demn de iluștrii săi înaintași: *Zbucium* (scenariu — Ingmar Bergman), care demască un profesor de liceu tiranic, atins de otrava periculoasă a fascismului. Aceeași atitudine deschisă, curajoasă, a luat-o și Gustav Molander (care

1-2-4 CADRE DIN N-A DANSAT DECÎT O VARĂ, VALOROSUL FILM SUEDEZ AL LUI ARNE MATTSON. 3. ULLA JACOBSON, INTERPRETA PRINCIPALĂ DIN N-A DANSAT DECÎT O VARĂ 5. CADRU DIN PROSCRIȘII, UNUL DINTRE CELE MAI INTERESANTE FILME SUEDEZE, REALIZAT ÎN EPOCA PIONIERATULUI DE VICTOR SJÖSTRÖM. 6 BIBI ANDERSON, TÎNĂRA ACTRIȚĂ SUEDEZĂ DESCOPERITĂ DE INGMAR BERGMAN, ÎN FILMUL VOI FI MAMĂ.









a debutat în 1925) în filmul său *Cuvîntul*, drama poetului-țăran danez Kaj Munk, ucis de Gestapo. Dincolo de drama religioasă, se întrezărea clar mesajul de solidaritate cu poporul frate îngenuncheat temporar de naziști, încrederea în renașterea Danemarcei libere.

Un realism minuțios caracterizează filmul lui Hampe Faustman *Noapte în port*. Cu un registru emotiv bogat, regizorul interpretează cu maturitate surprinzătoare rolul lui Raskolnikov dintr-o interesantă adaptare după „Crimă și pedeapsă". Tot el trece la realismul liric, cu fundal social bine conturat în *Vrăjitoarea* (reluată de cineaștii francezi în 1955, în interpretarea Marinei Vlady) și la filmul, denotînd îndrăzneala socială și accente neorealiste, *Cînd înfloresc pajiștile*.

În configurația acestei noi generații postbelice, un loc aparte îl ocupă și fiul lui Gösta Ekman, Hasse Ekman. Ironia rece, subtilitatea concentrată, viziunea modernă din *Marș în lună*, prospețimea tinerească din *Fata cu zambile*, simbolismul din *Pisica albă* — mărturisesc o polivalență de-a lungul căreia se păstrează același stil sobru.

O precizie de documentar atinge Ivar Johansson în opera sa de un solid realism *Pădurile — moștenirea noastră*, a cărei acțiune se desfășoară în jurul unei uzine de sulfați din regiunea Malmö.

Împotriva puritanismului fanatic și rigid se ridică Arne Mattson, care și-a înscris numele în istoria filmului suedez cu *N-a dansat decît o vară*, cel mai mare succes internațional al cinematografiei scandinave (prezentat în 30 de țări și rulat multă vreme pe ecranele romînești). El a adus ecranului și o actriță de o intensă vibrație: Ulla Jacobson. Portretul eroinei, cizelat cu o rară intuiție, cu notație pătrunzătoare — anticipează galeria excelentă de portrete feminine a lui Bergman.

Dar fără îndoială că figura cea mai proeminentă, cu o personalitate foarte puternică, adesea contradictorie, este la ora actuală pentru școala națională suedeză Ingmar Bergman. Fiu de pastor, cu o excelentă formație teatrală, Bergman pășește în cea de-a șaptea artă la 27 de ani, în calitate de scenarist. El devine curînd un „om de cinema" complet, afirmînd, cu totală încredere posibilitățile nelimitate ale obiectivului: „Nu mă pot împiedica să cred că manevrez un instrument atît de rafinat, încît ne va fi posibil să luminăm cu el sufletul omenesc cu o lumină infinit mai vie; să îi dezvăluim și mai brutal adîncimile și să integrăm în cunoașterea noastră noi domenii ale realității."

Sub semnul acesta, al căutării neobosite de noi căi spre densitate și adevăr psihologic, se desfășoară întreaga creație a lui Bergman, în al cărui repertoriu tematic intervin ca niște laitmotive: goana după o certitudine, căutarea fericirii, ciocnirea dintre generații, etapele atît de distincte ale iubirii liric-romantice, patetic-senzuale, maturitatea împlinită, lucidă. Într-o sinteză, la primul contact surprinzătoare, cineastul asimilează influența „filonului negru" francez (Carné, Renoir, Sartre din *Huis-clos*), elemente din stilul lui von Sternberg (personajul central din *Noaptea saltimbancilor* care este frate bun cu profesorul Unrat); plastica luminii, valorificarea decorului natural din tradiția înaintașilor săi suedezi, împreună cu construcția eficace, solidă, jocul sigur, concentrat, — însușite din experiența punerii în scenă a operelor lui Shakespeare, Molière, O'Neill, Tennessee Williams.

De la imaginile cenușii, apăsătoare, din *Închisoarea*, *Plouă peste dragostea noastră*, pînă la conflictul dintre generații, într-un climat de angoasă, din *Criză* — Bergman șochează, înfățișînd o Suedie cu totul deosebită de imaginea standard a prosperității sterilizate, de paradisul confortului inert: șomeri fără adăpost, tineri învinși de presiunea burgheziei fățarnice și anchilozate, cartiere sordide...

Dar chiar din această perioadă eroina din *Plouă peste dragostea noastră*, Sally, exprima o stoică încredere în solidaritatea umană, în ciuda scăderilor și înfrîngerilor omului: „Nu poți rămîne singur — altminteri ești ca și un mort"...

Treptat, Bergman își decantează elementele stilistice, se detașează de ceea ce putea să rămînă încărcătură de detalii, de simboluri adesea cețoase, de baroc — care se întrezăresc, cel mult, în planul doi. El își formează o excelentă echipă de actori, în mijlocul cărora strălucesc Birger Malmsten, May-Britt Nilson, Hariett Anderson, Bibi Anderson — și adoptă o viziune patetică despre o lume patetică, zbătîndu-se să-și definească și să-și depășească limitele.

Remarcat abia în 1952 la Bienala de la Veneția, cu *Jocuri de vară*, distins cu Premiul special al juriului de la Cannes în 1957, pentru *Al șaptelea sigiliu* (unde tenebrosul și chinuitul fundal medieval permite o transpunere în termeni simbolici a anxietății atomice, a capitalismului modern) — Ingmar Bergman a ajuns să aibă partizani la fel de fanatici pe cît de aprigi sînt detractorii lui (mai ales în patrie, unde continuă să-i șocheze pe conformiști).

„Nu sînt ce par a fi, nici ce cred a fi" — această laconică constatare explică în parte furtuna de polemici, dar și fascinația pe care o exercită opera sa proteică — de la fina analiză din *Așteptarea femeilor*, la spiritualismul ardent din *Chipul* și ironia cu scînteieri înghețate din *Surîsurile unei nopți de vară*. Dar, dincolo de elementele negre, de fluturarea implacabilă a aripii destinului, transpare — în ceea ce are mai stringent și caracteristic Bergman, convingerea că forța vitală, dorința de a stabili o ordine în haosul aparent din jurul omului, poate triumfa. Marta, din *Așteptarea femeilor* (la noi vizionat cu titlul *Voi fi mamă*) își mărturisește acest crez: „Pînă la urmă, fiecare duce existența pe care s-a hotărît să o urmeze".

Polifonică, permițînd căutări adesea rodnice, școala cinematografică suedeză, în ciuda faptului că trăsăturile foarte personale au singularizat-o și nu i-au adus pînă acum decît un singur mare premiu la întrecerile internaționale (*Domnișoara Iulia*, de Sjöberg, Cannes 1951), s-a manifestat viguros și promite încă să mai dea un aport valoros și deosebit de original, ale cărui dominante sînt sinceritatea, simplitatea, sentimentul naturii, lirismul.

Eugen MARIAN

LA ÎNCEPUT DE DRUM

cinema

CINECLUB

Cinecluburile și cercurile de prieteni ai filmului, al căror număr este în creștere, confirmă (dacă mai era nevoie) interesul pe care-l suscită azi cea de-a șaptea artă.

Neexistînd (abia de curînd a luat ființă secția cinecluburi din cadrul Asociației Cineaștilor) o *îndrumare profesională* temeinică, cele mai multe cinecluburi și-au început activitatea sub semnul întîmplătorului. La entuziasmul iubitorilor de film care se încadrau într-un cineclub nu se adăuga absolut necesara orientare de specialitate. Este unul din factorii care explică de ce în cîteva din cinecluburile cu tradiție (aminteam într-unul din numerele noastre trecute de cineclubul „16 Februarie 1933" din Timișoara) cultura cinematografică făcută la proporții de masă trece pe planul al doilea.

Este firesc ca mulți dintre membrii cinecluburilor să tindă să devină cineamatori. Numai că dorința nu se poate realiza pe deplin decît atunci cînd cei care vor să facă film cunosc, măcar în esență, istoria și estetica celei de-a șaptea arte. Este cert că orice lectură de specialitate (din păcate și numărul lucrărilor de film traduse în romînește este foarte redus) nu poate înlocui totuși vizionarea capodoperelor cinematografice universale pe care Arhiva Națională de Filme le pune la dispoziție cineamatorilor.

STUDENȚII CINECLUBIȘTI DIN TIMIȘOARA AU SURPRINS UN CADRU FRUMOS ÎNTR-UNUL DIN DOCUMENTARELE LOR — „FATA CU PISICA".



*

Spre exemplificarea tendințelor sesizate mai sus am ales tînărul cineclub de la Casa de cultură a studenților din Timișoara. Data începerii activității sale este destul de recentă: 15 martie 1963.

Cineclubul studenților timișoreni a pornit la lucru cu un statut în general bine chibzuit. El își propune două sarcini principale: una instructiv-educativă (larga participare a studenților la expuneri pe teme de cultură cinematografică), alta creatoare (popularizarea centrului universitar Timișoara, prin scurt metrajele proprii).

Din păcate, în practica cineclubului aflat la început de drum și-a făcut loc destul de sporadic prima și cea mai importantă sarcină pentru care a fost înființat — educația cinematografică a publicului studențesc. Conducerea cineclubului nu a stabilit cea mai eficientă legătură cu Arhiva Națională de Filme (de altfel, nici Întreprinderea cinematografică regională nu a răspuns totdeauna solicitărilor cineclubului studențesc). Există intenția de a organiza (începînd din toamnă) „seri ale prietenilor filmului", cu o largă participare studențească. Pentru ca aceste seri să-și atingă scopul credem că ar fi bine să se ia încă de pe acum legătura cu ACIN-ul și Consiliul pentru răspîndirea cunoștințelor cultural-științifice, în ceea ce privește asigurarea unor conferențiari competenți și a furnizării materialului documentar.

★

Din creația cineclubului am văzut cîteva scurt metraje, unele aflate încă în faza de montaj. Deocamdată despre precizarea unui stil al producțiilor cineclubului, nu poate fi vorba. Studenții caută să filmeze cît mai firesc (și uneori reușesc), fără a avea însă o viziune de ansamblu, o concepție clară asupra filmului. Cineclubiștii au de învins încă destule naivități pe care le scot la iveală primele lor filme (Cronica în imagini a unui meci de fotbal, secvențe din vacanță și din centrul universitar Timișoara etc.).

Și acest lucru va fi posibil, în primul rînd, prin temeinica asimilare a valorilor cinematografiei mondiale și, apoi, printr-o îndelungă experiență practică îndrumată de specialiști.

Al. R.

acin

La sediul Asociației Cineaștilor din R.P. Romînă (Bulevardul 6 Martie nr. 65) a avut loc recent prima ședință de lucru a secției cinecluburi. Au participat, alături de conducătorul secției (regizorul Lucian Bratu) și adjuncții săi (regizorii Geo Saizescu și Mircea Popescu), alți creatori de la studiourile „București" și „Sahia", precum și critici de film.

S-a luat în discuție un proiect de statut cu aplicare la toate cinecluburile din țară.

S-a stabilit ca cinecluburile să trimită, la sediul Asociației Cineaștilor, scurte informări despre activitatea lor de pînă acum, în vederea organizării la București a unei consfătuiri pe țară.

Noi filme franceze







1

ÎN REGIA CUNOSCUTULUI REGIZOR FRANCEZ RENÉ CLEMENT (REALIZATORUL FILMULUI GERVAISE, APRECIAT DE PUBLICUL NOSTRU), SIMONE SIGNORET APARE ALĂTURI DE STUART WHITMAN ÎN ZIUA ŞI ORA. FILMUL ESTE INSPIRAT DIN LUPTA PATRIOŢILOR FRANCEZI DUSĂ ÎMPOTRIVA OCUPANŢILOR HITLERIŞTI.

2

CEL MAI RECENT FILM AL LUI JEAN GABIN SE NUMEŞTE GENTLEMANUL DIN EPSOM ÎN CARE MARELE ACTOR FRANCEZ JOACĂ ROLUL UNUI BĂTRÎN OFIŢER ÎN RETRAGERE, PASIONAT AL CURSELOR DE CAI.

3

DIN PRICINA UNEI FEMEI ESTE TITLUL FILMULUI A CĂRUI FOTOGRAFIE O PREZENTĂM ŞI DIN CARE PRIVEŞTE, PUŢIN DEZAMĂGITĂ, CUNOSCUTA ACTRIŢĂ MARIE LAFORET.

4

JEAN-CLAUDE BRIALY ŞI SOPHIE DAUMIER JOACĂ ÎMPREUNĂ ÎN CARAMBOLAJ. ESTE O COMEDIE „À LA FRANÇAISE" CARE UNEŞTE UMORUL NEGRU BRITANIC CU RITMUL ÎNNEBUNITOR AL VECHILOR COMEDII AMERICANE.

5

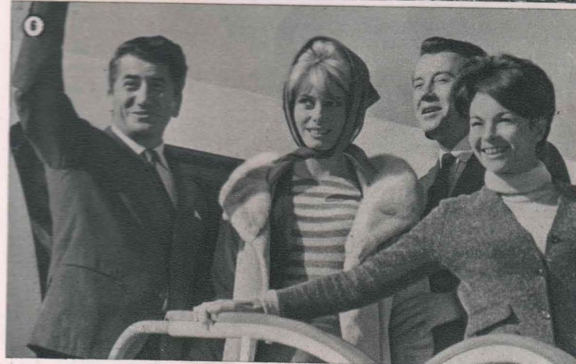
DUMINICILE DIN AVRAY ESTE NUMELE NOULUI FILM FRANCEZ DIN CARE REPRODUCEM ACEASTĂ IMAGINE DE O DELICATĂ DUIOŞIE.

6

FOTOGRAFIE DIN FILMUL FRANCEZ VACANŢĂ ÎN PORTUGALIA.



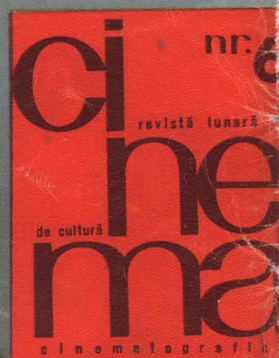




■ **CINEMA** revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Muşatescu ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

Pour „Cinema"
Un salut très amical de
Jean Marais



COPERTELE NOASTRE:

I — SANDA TOMA, „fata în albastru", din filmul *Celebrul 702*
(Foto: DAN GRIGORESCU)

IV — JEAN MARAIS: „Un salut prietenesc revistei CINEMA"
(Foto: UNIFRANCE FILM)